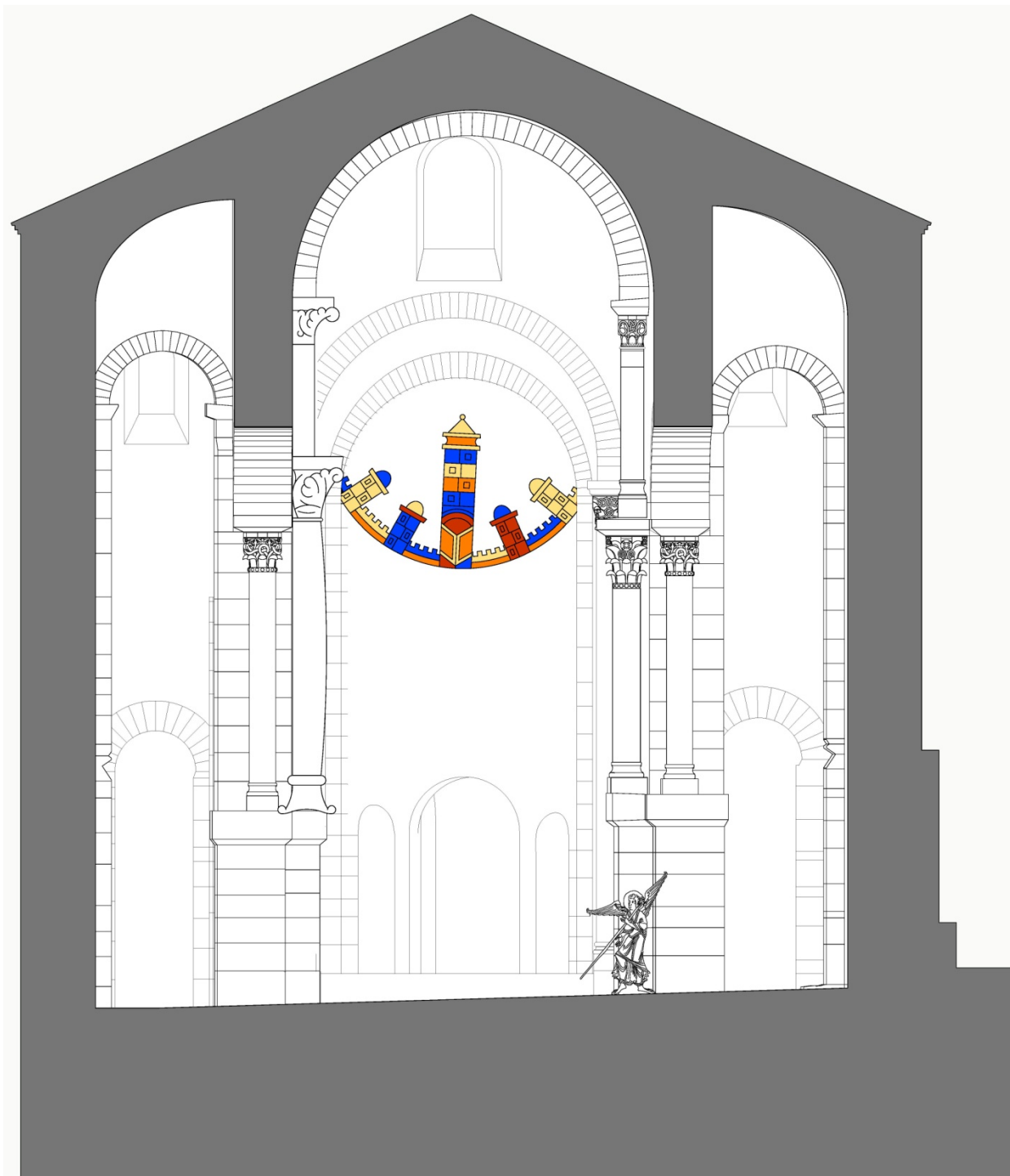


ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author



EL PRIMER ARQUITECTE A SANT PERE DE RODES

Projectar una església fa deu segles

Josep Giner

EL PRIMER ARQUITECTE A SANT PERE DE RODES

Projectar una església fa deu segles

Josep Giner

josep.giner@upc.edu

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (ETSAV)

Tesi per obtenir el grau de Doctor per la Universitat Politècnica de Catalunya,
dirigida per José Ángel Sanz Esquide, Doctor Arquitecte

Programa de Doctorat de Teoria i Història de l'Arquitectura

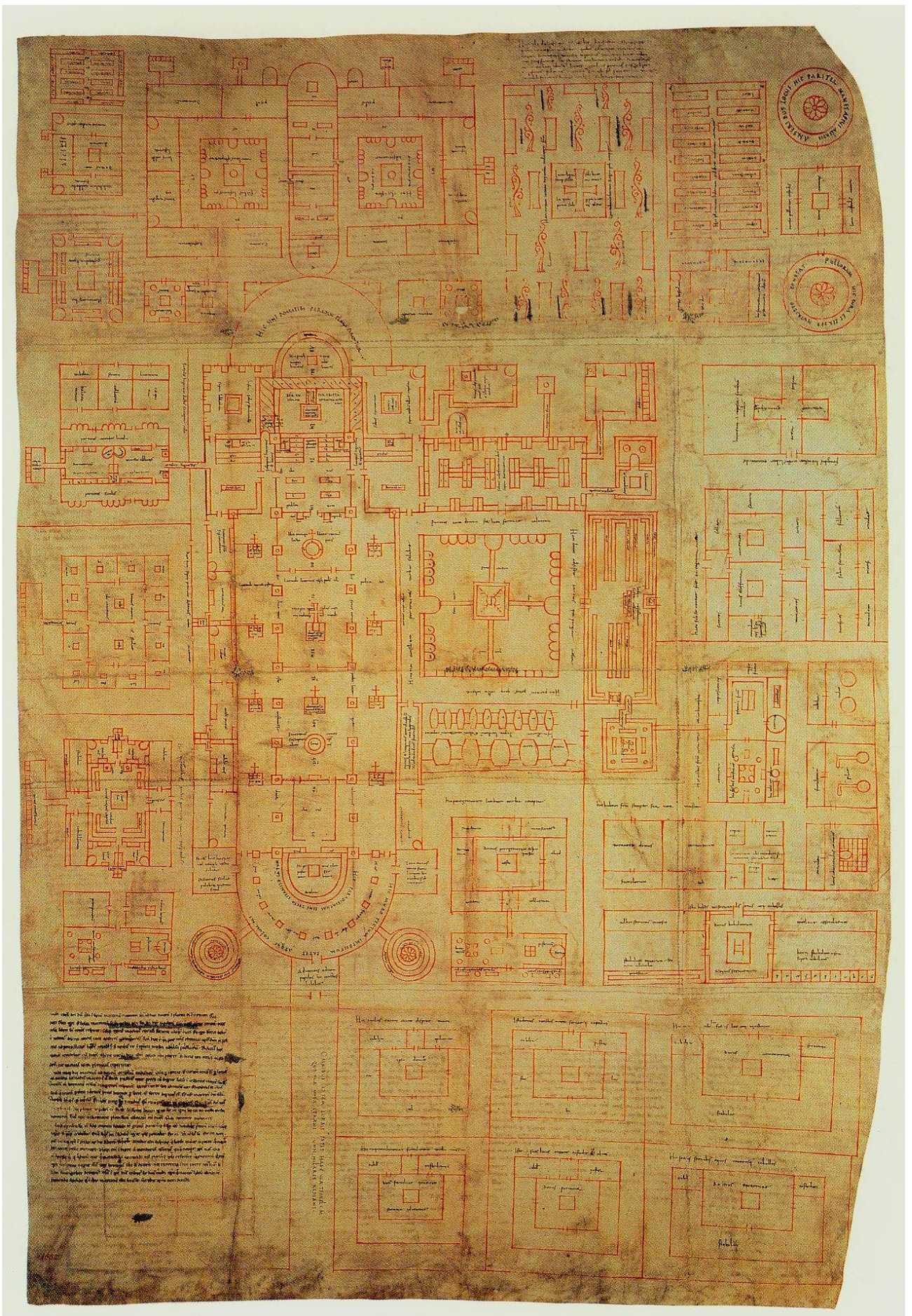
Departament de Composició Arquitectònica (DCA) / Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (ETSAV)

Edifici SC2 / C/ Pere Serra, 1-15 / 08173 Sant Cugat del Vallès / Catalunya

Sant Cugat del Vallès, febrer del 2012

Volum I de 2



Il·lustració 75: planta de Sankt Gallen (c 819-826)

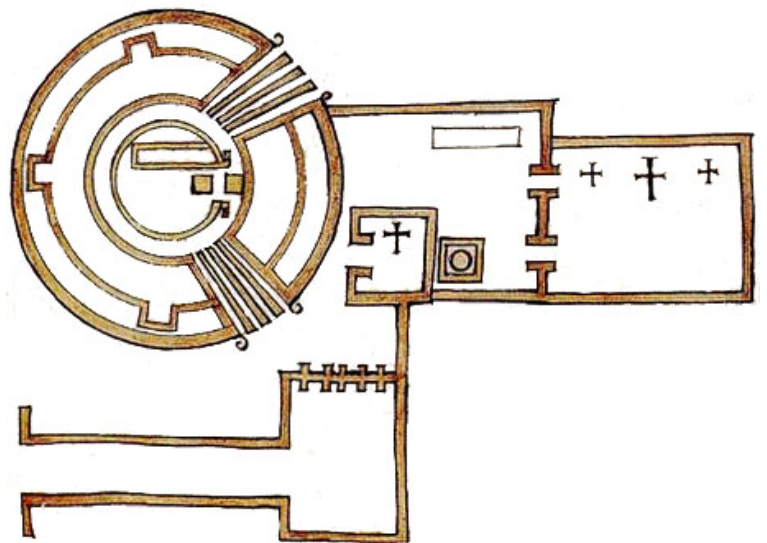
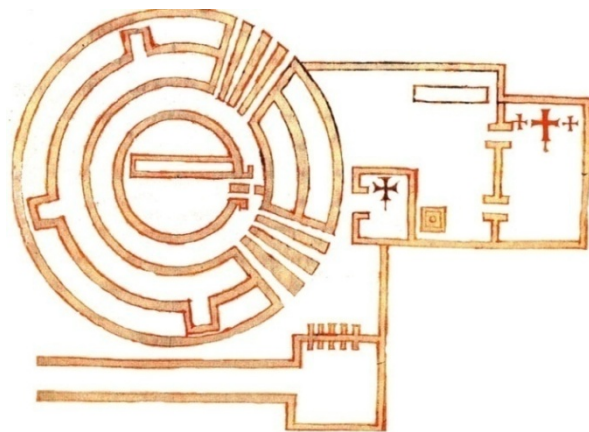
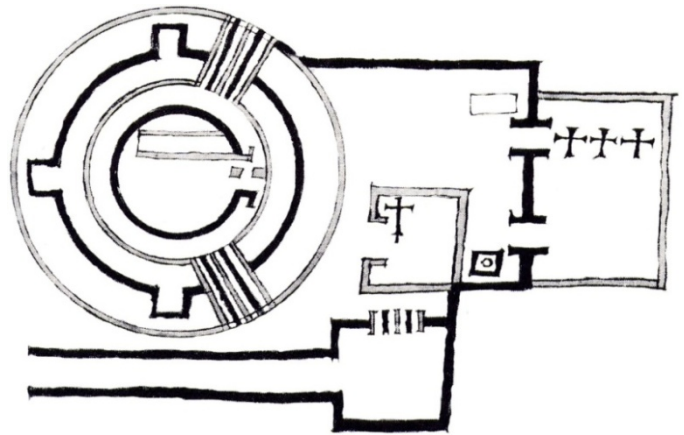
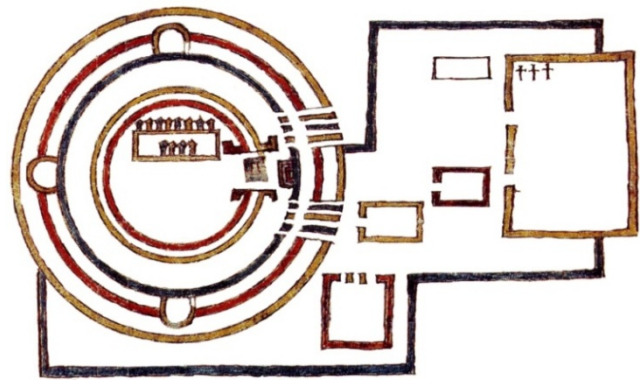
5. No hi ha cap documentació que autoritzi hipòtesis –anacròniques abans de començar- d'utilització de plànols en el sentit modern; però la idea de planta tenia alguna operativitat i es feien dibuixos que tenien relació amb edificis concrets. La confecció de llibres exigia sovint que es representessin arquitectures: l'examen d'aquestes representacions a les miniatures, i en particular a les de les bíblies de Rodes i de Ripoll –dibuixades en un context molt proper, també temporal, al de la generació de la idea de l'església- permet entendre amb què i amb quines regles es configuraven els edificis de rang, com hi funcionava la visió, quina era la comprensió de les dimensions i de l'espai: de què era feta realment, l'arquitectura.

L'abat Gausbert de Sankt Gallen degué rebre la planta que coneixem amb el nom del seu monestir (*il 75*) a finals del primer quart del segle IX;¹³⁰ el desconegut que li l'enviava esperava que l'abat hi pensaria llargament: “t’enviem, estimadíssim fill Gausbert, uns quants dibuixos de la posició de les dependències perquè hi exercitis el teu talent... No creguis, tanmateix, que els hàgim elaborat perquè jutgem que et calgui el nostre magisteri: creu... que més aviat els hem pintat perquè tu sol els estudiïs per amor de Déu...”.¹³¹ No es pot descartar que aquesta meditació s’esperés a diversos nivells¹³⁰, i difícilment un document tan complex havia de poder-se entendre només en sentit literal. Però la lectura literal podia desplegar-s’hi amb tanta solidesa i extensió que també és difícil qüestionar-ne el paper predominant; la monografia més ambiciosa que s’hi ha dedicat hi ha vist un document de construcció¹³¹, relacionat directament amb la reconstrucció de l'església del mateix monestir de Sankt Gallen entre el 830 i el 836: “la planta va ser feta, òbviament, per servir de guia en aquest projecte”.¹³² I el cert és que, a nosaltres, recórrer aquesta planta com a tal ens resulta ben senzill i ens força a ben pocs canvis de codi: ens hi orientem bé; en trobem les monumentalitats; n’entendem les columnes i els arcs, els porxos, els cancells dins de l'església, les xemeneies; ens hi movem en grup a l'exterior¹³¹ o als espais grans, o passem tot sols de peça en peça, i sempre trobem la porta.¹³²

¹³⁰ Mary Carruthers es refereix a la planta de Sankt Gallen quan escriu que “l'església on la litúrgia «tenia lloc» i el claustre on els monjos meditaven... eren concebuts com a mecanismes de meditació, una estructura que no només allotjava... sinó que feia possible l'*opus Dei* en servir de suport per als procediments del treball de la memòria. No crec que aquesta comprensió comencés al segle XII, perquè encara existeix la planta d'un monestir que havia de servir com a ajuda a la meditació” (CARRUTHERS 1993, 895).

¹³¹ I no ens cal llegir que “aquest és el camí d'accés a l'església on tothom pot pregar i d'on tothom pot sortir amb alegria” quan ens movem cap a les torres, o que “aquí la multitud que arriba trobarà l'entrada” al porxo d'accés a l'exedra que envolta l'absis occidental.

¹³² “La localització de totes les sortides i entrades es tracta amb la més gran precisió, no només les obertures amb què cada estructura individual és accessible des de l'exterior, sinó també les portes que donen accés, internament, d'una habitació a la següent. Hi ha, en conjunt, 290 portes en els diferents edificis de la planta, i només cinc omissions reals que jo hagi sabut trobar: falten dues portes a la casa del Jardiner i tres al forn-cerveseria dels monjos” (HORN 2 i BORN 1979, I, 68).



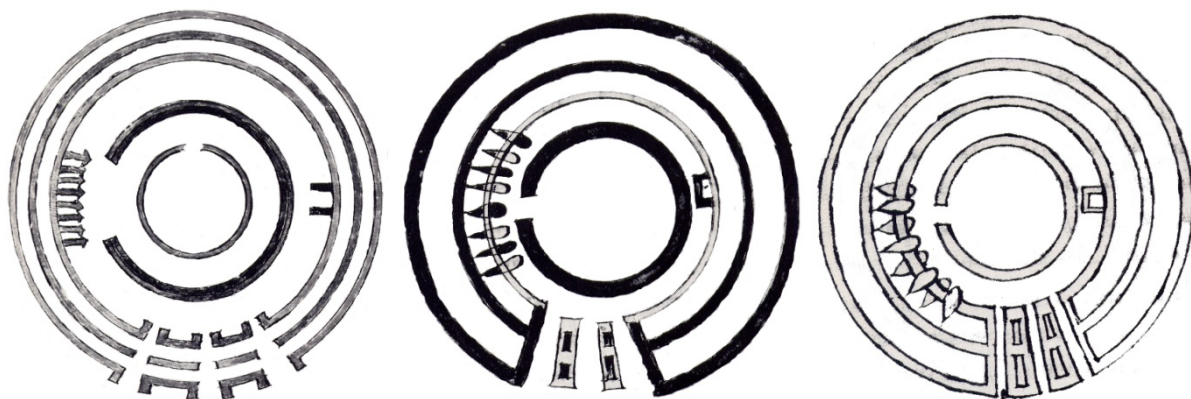
Il·lustració 76: planta del Sant Sepulcre de Jerusalem, a Adamnan, *De Locis Sanctis*. 76a. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 458, f 4. / 76b. París, BNF, lat. 13048, f 4v / 76c. Zúric, Rheinau 73 / 76d. Karlsruhe, Aug. 129 IX.

Les còpies més antigues que conservem de les quatre plantes d'esglésies que formen part de la descripció dels Llocs Sants on, a finals del segle VII, l'abat Adamnan de Iona, a la costa occidental d'Escòcia, havia assegurat que recollia la narració del pelegrinatge d'Arculf,¹³³ són lleugerament més modernes que la planta de Sankt Gallen: el còdex de Viena, d'on procedeix una de les plantes del Sant Sepulcre que reproduïm (*il 76a*), ha estat datat entre el 836 i el 859.¹³⁴ Adamnan explicava repetidament al seu text que els originals de tots quatre dibuixos –el conjunt del Sant Sepulcre (*il 76*), l'església de l'Ascensió a la muntanya de les Oliveres (*il 77*), la basílica a la muntanya de Sion (*il 78*) i l'església de la font de Jacob (*il 79*)– havien estat traçats per Arculf mateix: “sobre aquests [els edificis meravellosament construïts als Llocs Sants del Calvari i de la Resurrecció] vam interrogar amb diligència el sant Arculf, especialment sobre el sepulcre del Senyor i l'església que hi ha construïda al damunt, la forma dels quals ell mateix em va dibuixar en una tauleta de cera”.^v Beda va incloure'n tres (*il 80*) –va prescindir de l'església de la font de Jacob– al seu primer resum del text d'Adamnan, el 702-703.¹³⁵

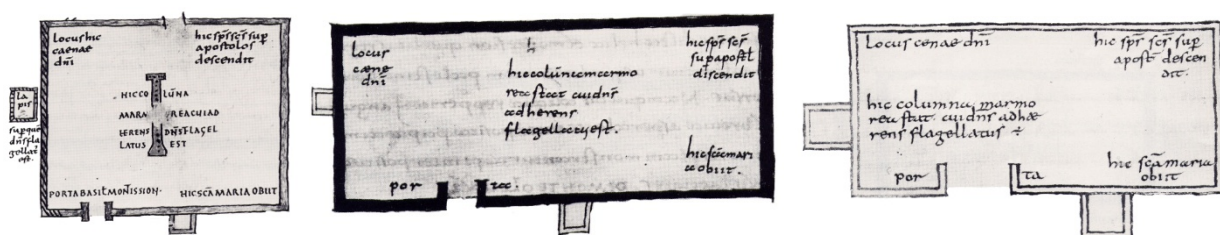
¹³³ Adamnan va escriure *De locis sanctis* entre el 683 i el 686 (MEEHAN 1958, 11), o entre el 686 i el 688 (DELANO-SMITH i KAIN 1999, 9), o entre el 679 i el 688 (WILKINSON 1977, 10), aquest darrer interval acceptat explícitament per Nathalie Delierneux (DELIERNEUX 1997, 911) i seguit també per Colin Morris (MORRIS 2005, 102). Assegura, al principi del seu text, que “Arculf, sant bisbe, gal de nació, bon coneixedor de molts llocs remots, informador veraç i molt honrat, que es va estar nou mesos a la ciutat de Jerusalem i en va visitar diàriament els llocs, em va dictar a mi, Adamnan, que vaig interrogar-lo amb diligència, amb narració fidel i indubtable, totes aquestes experiències que són escrites aquí sota, que vaig recollir en tauletes i que ara són escrites resumides en pergamí” (ADAMNAN 2 680c, 36). Arculf hauria estat viatjant a partir del 670 (MACPHERSON 2 1895, citant Tobler) o entre el 679 i el 682 –i en particular hauria passat a Jerusalem l'hivern de 679-680 (MEEHAN 1958, 11).

¹³⁴ O'Loughlin situa la còpia d'aquest Cod. 458 de l'Österreichische Nationalbibliothek a l'època del bisbe Liuphrum a Salzburg (O'LOUGHLIN 5 2000); també Renata Salvarani (SALVARANI 3 2010, 260); la informació que serveix per a la datació, que relaciona una menció de responsabilitat continguda en el propi còdex, un Baldo mestre de l'escola de la catedral de Salzburg, un Dungal irlandès deixeble seu i el bisbe, va ser publicada fa molt temps: Bieler la cita del 1902 (MEEHAN 1958, 30, n 5), però Wattenbach ja polemitzava sobre si aquests personatges eren contemporanis o no almenys el 1877, a la quarta edició de les *Deutschland Geschichtsquellen im Mittelalter bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts* (p 238), i continuava fent-ho a la cinquena, de 1885 (p 274). Les dates que es manegen per als altres còdexs són menys precises. El 1963, Carol Heitz llistava, a més d'aquesta de Viena que hem referenciat, tres còpies més del segle IX de *De locis sanctis* d'Adamnan: eren, totes quatre, les que Bieler havia utilitzat per a la seva edició del text el 1958 (MEEHAN 1958), i les mateixes que havia fet servir Geyer per a l'edició de 1898. Bieler havia corregit la datació de Geyer per a algun d'aquests manuscrits, també el de Viena (Geyer el datava al segle X); el segon era a la Bibliothèque Nationale, a París, lat. 13048, Sangermanensis 844 (abans 665), procedent de Corbie, amb mancances; el tercer, a Zúric, Rheinau 73 (per a Geyer, també del X); i el quart a Brussel·les (Bibliothèque Royale 3921-2) procedent de l'abadia de Stavelot (Geyer el situava entre el IX i el X) (HEITZ 1 1963, 113-114) i (MEEHAN 1958, 30); John Wilkinson informa que l'exemplar de Brussel·les no té les plantes, i a més d'aquestes, cita encara una altra còpia del segle IX, fragmentària però amb la planta del Sant Sepulcre, a Karlsruhe, Aug. 129 (WILKINSON 1977, 193). La bibliografia cita també còpies del segle IX del *De locis sanctis* de Beda: Paul Geyer, a *Itinera Hierosolymitana*, Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, XXXIX, Viena, 1898, citava l'avui Múnic, Bayerische Staatsbibliothek Clm 6389, i Tobler recollia un manuscrit de la Biblioteca de la Universitat de Würzburg, Mp. th. f. 74, sembla que fragmentari (TOBLER 1867, 10); Wilkinson citava un altre manuscrit del text de Beda del segle IX, Laon 216, un del segle X, *Parisinus* 2321, i dos del segle XI, *Vindobonensis* 580 i *Namurcensis*, *Séminaire* 37 (WILKINSON 1977, 193). La còpia manuscrita més tardana que hem trobat citada del text d'Adamnan és un *Vindobonensis* 609 del segle XIII, amb dibuixos, que Maria Guagnano llista entre les recollides però no utilitzades per a l'edició del text de Tobler i Molinier del 1879 (GUAGNANO 2008, 96, n 11); Salvarani en reproduïx el dibuix del Sant Sepulcre (SALVARANI 3 2010).

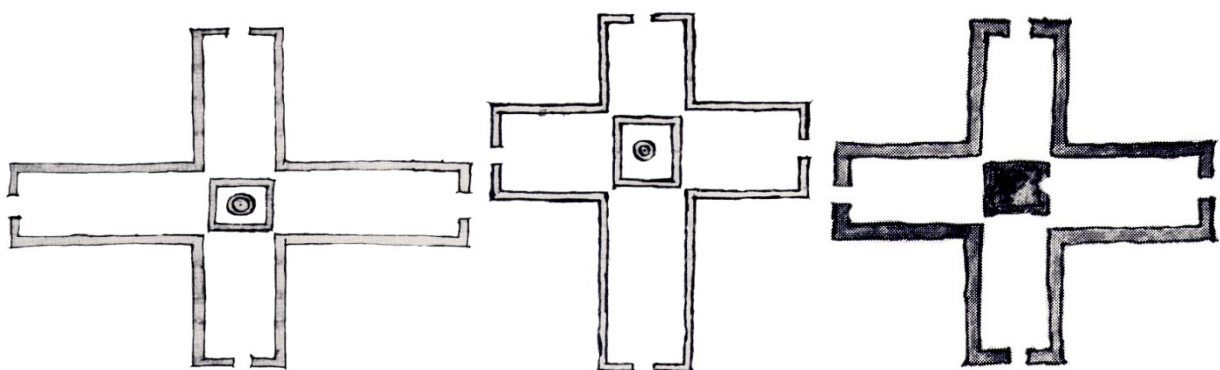
¹³⁵ Beda va redactar un seu *De locis sanctis* entre el 702 i el 703 (DELANO-SMITH i KAIN 1999), pocs anys després que Adamnan fes el seu. Era, declarava, un resum del text d'Adamnan, i hi explicava –amb molts detalls que no procedien del text original– com Arculf i Adamnan havien arribat a conèixer-se: “He explicat això sobre els Llocs Sants amb tanta fidelitat com he sabut a la història, i sobretot a les paraules d'Arculf, un bisbe de la Gàl·lia [...] Perquè aquest bisbe que hem dit va deixar la pàtria pel desig dels Llocs Sants, va viatjar a la Terra Promesa, i estant-se uns quants mesos a Jerusalem, va esforçar-se molt a voltar, amb un monjo experimentat de nom Pere que li feia alhora de guia i d'interpret, tot allò que desitjava; i també va anar a Alexandria, Damasc, Constantinoble i Sicília. Però quan s'afanyava per tornar a la pàtria, el vent contrari va deixar la nau que el portava, després de moltes complicacions, a la nostra illa, la dels britans: i finalment, després d'alguns perills, va arribar fins al



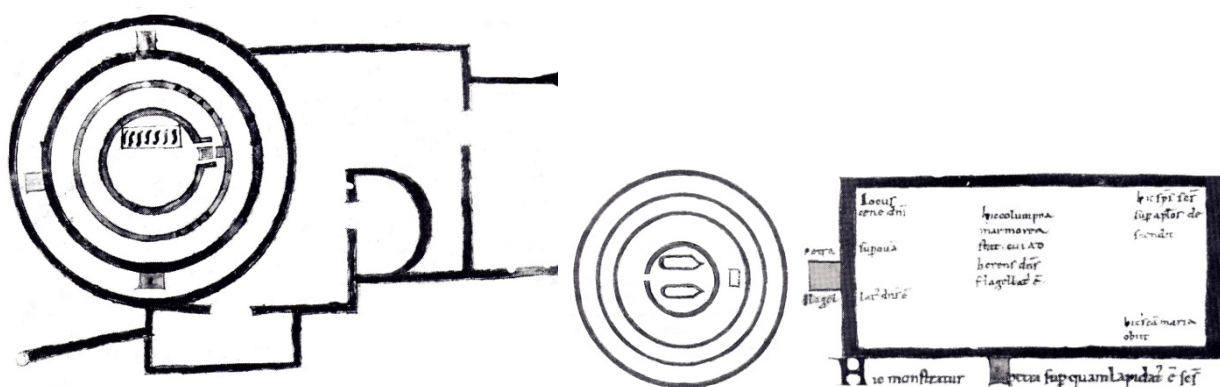
Il·lustració 77: planta de l'església de l'Ascensió, a Adamnan, De Locis Sanctis. 77a. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 458, f 4v. / 77b. París, BNF, lat. 13048. / 77c. Zúric, Rheinau 73.



Il·lustració 78: planta de l'església de Sion, a Adamnan, De Locis Sanctis. 78a. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 458, f 4v / 78b. París, BNF, lat. 13048. / 78c. Zúric, Rheinau 73.



Il·lustració 79: planta de l'església del pou de Jacob, a Adamnan, De Locis Sanctis. 79a. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 458, f 4v / 79b. París, BNF, lat. 13048. / 79c. Zúric, Rheinau 73.



Il·lustració 80: planta del Sant Sepulcre, de l'església de l'Ascensió i de la basílica de Sion a Beda, De Locis Sanctis. a Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 580.

La bibliografia havia acceptat generalitzadament la figura d'Arculf com a històrica¹³⁶ —amb poques excepcions¹³⁷— tot i la inexistència de cap més document que s'hi referís;¹³⁸ i la bibliografia arquitectònica en particular s'havia esforçat sempre a considerar els seus dibuixos com a plantes que intentaven reflectir com eren els edificis que havia vist i que ho aconseguien amb prou encert. L'edifici que ha concentrat més interès és l'església de l'Anàstasi, que Carol Heitz volia restituir el 1963 al seu estat de finals del segle VII a partir de la descripció verbal i gràfica d'Arculf, que veia del tot coherent amb els elements físics que se'n coneixien i altres descripcions parcials antigues; tot i que les reconstruccions que manejava Heitz —que les lloava i les publicava (II 81 i 82)¹³⁹— diferien poc o molt d'aquesta descripció, insistia a resseguir-la en correspondència perfecta amb la realitat física del seu moment:

“per representar l'Anàstasi, Arculf dibuixa cinc cercles concèntrics [Heitz es mira aquí el dibuix de Viena]. El més petit representa el *tegurium rotundum*, edícula o mausoleu de base circular, que envoltava la massa rocosa on havia estat tallada la cambra sepulcral. A l'època d'Arculf dotze torxes, que figuraven els dotze apòstols, hi cremaven permanentment. A la planta, l'entrada del *tegurium* és tancada per la Pedra santa o Pedra de l'àngel. Un segon cercle de tinta més clara

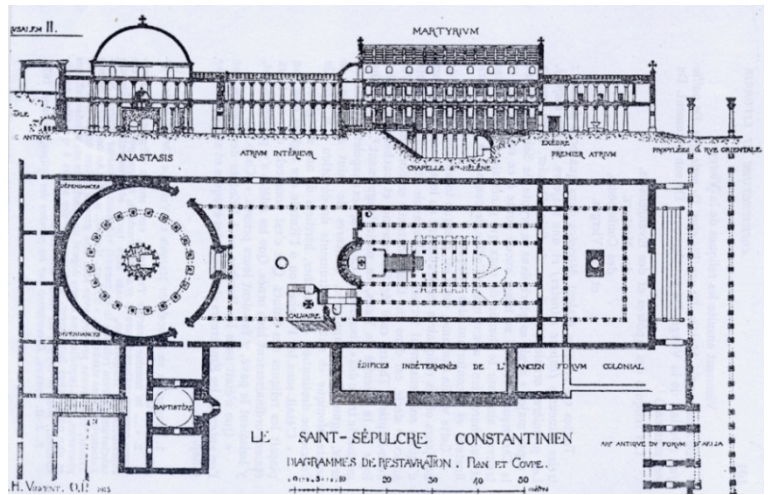
venerable varó Adamnan que he dit, i li va explicar tant el seu itinerari com allò que havia vist, i el va instruir perquè pogués escriure'n la bellíssima història. N'hem tret algunes coses, i ho hem comparat amb els llibres dels antics, i et transmetem això que hem llegit” (BEDA EL VENERABLE I 703, XX). Després, a la *Història eclesiàstica*, Beda va tornar a resumir el text d'Adamnan —de fet, el seu primer resum (SPEED 2005, 11)— convençut com es declarava del valor i la utilitat de la informació que contenia: “Adamnan també va escriure un llibre sobre els Llocs Sants, que és de molt valor per a molts lectors. L'home que va dictar-li la informació era Arculf, un bisbe de la Gàl·lia que havia visitat Jerusalem per veure els Llocs Sants [...] quan tornava a casa, el seu vaixell va ser desviat per una tempesta violenta cap a la costa occidental de la Gran Bretanya. Deprés de moltes aventures, va visitar el servent de Crist Adamnan que [...] de seguida es va posar a escriure totes les coses interessants que Arculf deia que havia vist als Llocs Sants. I així, tal com he dit, va redactar una obra de gran valor per a molts, especialment aquells que viuen molt lluny dels llocs on van viure els patriarques i els Apòstols, que només poden informar-se'n a través dels llibres [...] I penso que serà útil als lectors d'aquesta història que jo faci alguns extractes d'aquest llibre, i els inclogui en aquesta història” (BEDA EL VENERABLE 5 731, V.15). M. Eugènia Ibarburu data a mitjan XI una còpia del text de Beda procedent de Ripoll (ACA Ms. Ripoll 151), sense les plantes i amb una il·lustració d'ordre completament diferent (IBARBURU ASURMENDI 1987, 315-316).

¹³⁶ David Parsons escrivia el 1987, en un text sobre la credibilitat genèrica de les fonts de descripcions d'arquitectura entre el 550 i el 850, que “la narració de viatges, que dona detalls dels pelegrinatges dels sants a Roma o a Terra Santa, o a d'altres llocs, tendeix a concentrar-se en la descripció topogràfica, però de vegades inclou informació puntual sobre els edificis, a més de la seva posició en el paisatge urbà. És la més creïble” (PARSONS 1994, 732).

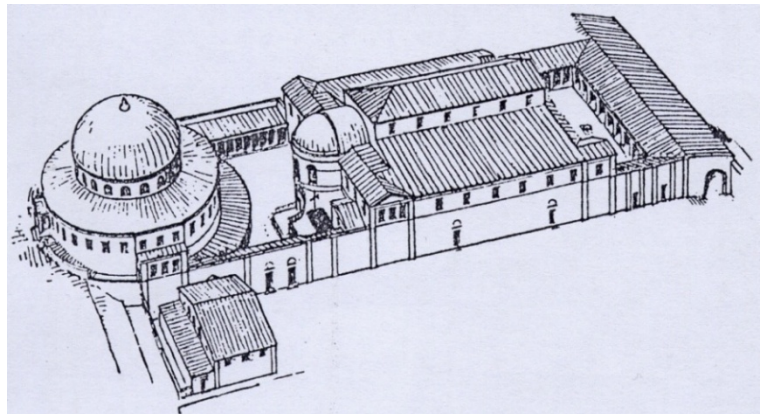
¹³⁷ Trobem citat, en aquest sentit, un article de François CHATILLON, “Arculf a-t-il réellement existé?”. A: *Revue du Moyen Âge latin* 23 (1967), p. 134-138 - (DELIERNEUX 1997, 911, n7) i (WOODS I 2002, 26, n6)- que ens resulta inaccessible.

¹³⁸ “Sembla que no sabem res d'Arculf, el pelegrí dels viatges del qual aquesta obra és la narració, enllà de les poques notícies contingudes en l'obra mateixa i en les referències que hi fa Beda el Venerable a la *Història eclesiàstica*. Aquí aprenem que era nadiu de França (Gàl·lia) i que al moment de començar el seu viatge ja era bisbe; però no tenim cap informació sobre la seva seu. Beda afirma que el bisbat era a França, i tot i que això podria ser una simple suposició nascuda de les referències de la narració mateixa, no hem de dubtar a acceptar-ho com a correcte” (MACPHERSON 2 1895, prefaci).

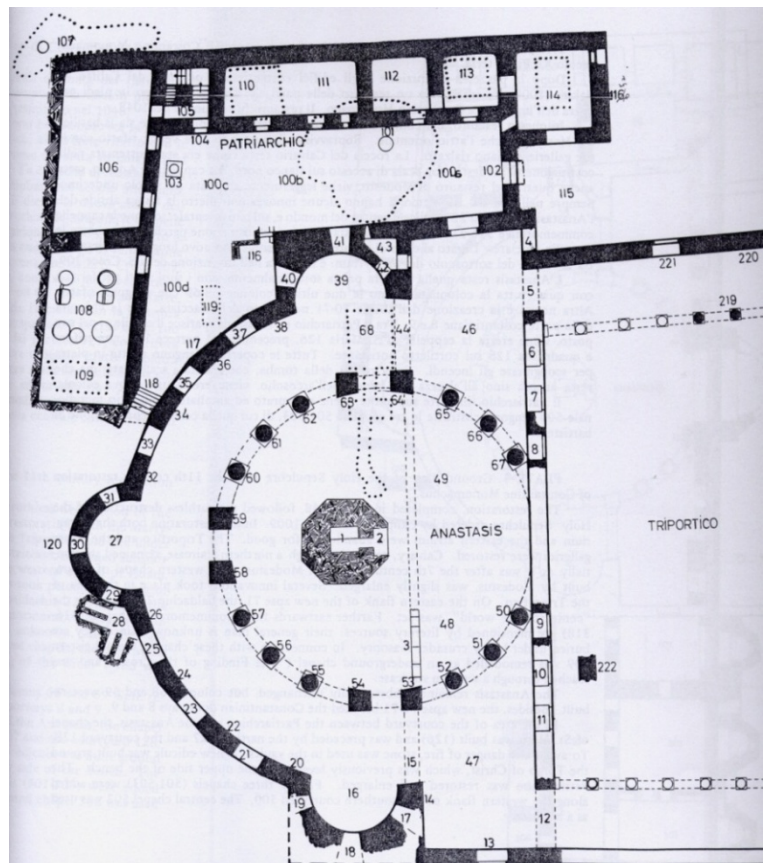
¹³⁹ Heitz reproduïa una planxa de Louis Hugues Vincent amb la planta i la secció longitudinal de tot el conjunt del Sant Sepulcre: el dibuix és, quant a l'arquitectura, el de l'article de Vincent a *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme: Splendori - Miserie - Speranze* (VINCENT 1949, 29, fig 7), però la tipografia no; i una perspectiva de Kenneth John Conant, també de tot el conjunt, procedent de l'article del 1956 (CONANT I gener 1956, pl III, d) (HEITZ I 1963, 107-108). De reconstruccions se n'han proposat moltes: Charles Coüasnon recollia, al seu llibre del 1974, una figura de TESTINI, P. “L'Anastasi alla luce delle recenti indagini”, *Oriens Antiquus*, iii (1964) que en contenia una del segle XVIII i deu del XIX, i en publicava a més una que atribuïa a Krautheimer —que quan l'havia publicat el 1967 com a il·lustració 8D a “The Constantinian Basilica”, l'havia acompanyat dels dubtes que hi havia aleshores sobre la seva bondat (KRAUTHEIMER 4 1967, 133, n 58)— i unes quantes del mateix Coüasnon en diferents moments del temps (COÜASNON 1974, 2, 4 i pl VII-XI, XV, XVII, XXV).



Il·lustració 81: H. Vincent, Le Saint-Sépulchre Constantinien, publicat a (HEITZ I 1963, 107).



Il·lustració 82: K.J. Conant, reconstrucció del Sant Sepulcre de Jerusalem, publicat a (HEITZ I 1963, 108).



Il·lustració 83: Virgilio C. Corbo. Complex dels edificis constantinians al Sant Sepulcre (detall), publicat a (CORBO 1981, II, pl 3).

designa les columnetes que el 630 Sofroni havia assenyalat també, alineades al voltant de la roca arrodonida, recoberta de plaques de marbre. El tercer cercle, a l'interior del qual trobem la triple inscripció *rotunda*, figura la columnata interior de l'Anàstasi. Era composta de dotze columnes «de pedra i de bella dimensió». En aquest tercer cercle s'obren tres absis amb altars. En forma de ferradura a la planta de Viena, quadrats a la de París, es situen a l'oest, al sud i al nord de la rotunda i formen un enfonsament en el quart recinte, destinat a figurar el mur exterior de l'Anàstasi. El cinquè cercle finalment representa l'*ambulacrum*, una mena de deambulatori que permetia a les processons fer la volta exterior de la Rotonda”;^{VI}

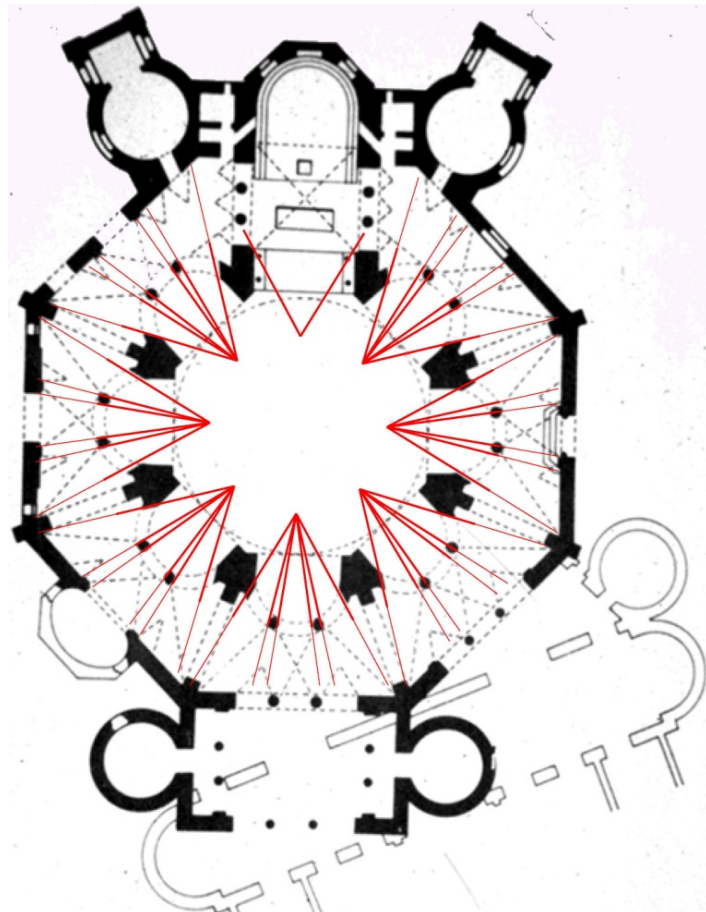
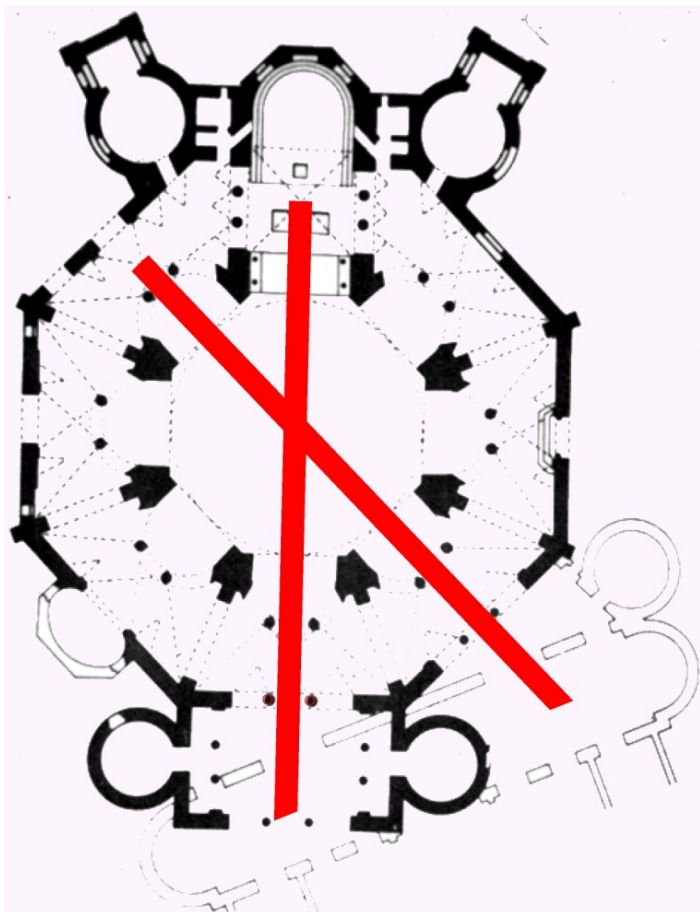
i Paul von Naredi-Rainer, tot i que força més prudent, el 1994 –tretze anys després que Virgilio C. Corbo hagués publicat l'arqueologia de l'Anàstasi^{VII}– continuava decantant-se per un Arculf més aviat precís: “el primer que no només va mostrar un interès ben marcat per l'arquitectura, sinó que a més va ser capaç de fer una descripció de la construcció [de l'Anàstasi] acceptablement exacta, va ser un bisbe de la Gàl·lia, Arculf, que va visitar Terra Santa cap al 680”.^{VIII}

D'uns anys ençà, però, els dubtes sobre la historicitat d'Arculf han estat sistematitzats sòlidament. Thomas O'Loughlin va replantejar el 1992 la classe de llibre que Adamnan havia volgut que fos *De locis sanctis*, explicant-lo més com un auxiliar per a l'exegesi que no com un llibre de viatges o una guia;^{IX} el 1994, treballava les fonts del text enllà de la seva pretesa condició de dictat^X –unes fonts que el text ja deia explícitament que existien¹⁴⁰–; el 1996, assenyalava que, a partir del coneixement cert que es podia tenir aleshores de com eren els indrets que Arculf descrivia, el text era, des del nostre punt de vista, ple d'errors i d'inconsistències;^{XI} el 1997, Nathalie Delierneux proposava que Arculf seria només un nom sota el qual Adamnan hauria agrupat una sèrie de testimonis orals dispersos amb què hauria completat les seves fonts escrites;¹⁴¹ el 2000, O'Loughlin continuava publicant els seus resultats i convertia Arculf gairebé en una invenció dramàtica, un recurs literari, al servei d'aquella voluntat exegetica;¹⁴² el 2002,

¹⁴⁰ “Així la narració del nostre Arculf sobre les petjades del Senyor encaixa molt bé amb els escrits d'altres” (ADAMNAN 2 680c, I, XXIII, 9); “cal fer notar que la narració de l'emplaçament de Tir i del Tabor que dona el sant Arculf és completament d'acord amb el que he extractat abans del comentari de sant Jeroni” (ADAMNAN 2 680c, II, XXVIII, 4); “La narració del sant Arculf sobre la situació d'Alexandria i del Nil no difereix d'allò que hem après de les nostres lectures en els llibres d'altres” (ADAMNAN 2 680c, II, XXX, 21).

¹⁴¹ (DELIERNEUX 1997, 918). Denis Meehan –que ni es plantejava la possibilitat que hi hagués cap inexactitud en les dades que Adamnan i Beda donaven sobre Arculf– ja suggeria que “no és suposar massa pensar que [Adamnan] tingués a la seva disposició literatura de pelegrins anteriors i un o més d'un manuals geogràfics” (MEEHAN 1958, 12).

¹⁴² “L'objectiu específic de *De locis sanctis* era proporcionar una obra de referència molt necessària en l'exegesi de l'Escriptura, i resoldre problemes que hi apareixen. Agustí ja havia afirmat que entre les eines que necessitaven els estudiosos cristians [...] hi havia un llibre de geografia de Palestina [...] Adamnan és un estudiós competent i actiu [...] Això contrasta amb la imatge que se'n presenta sovint com a poca cosa més que algú que pren nota d'una informació que ve tota d'un bisbe anomenat Arculf [...] La qüestió d'Arculf és complexa. D'una banda, Agustí afirma que l'afirmació geogràfica necessària per resoldre els problemes de l'Escriptura ha de ser recollida per un observador directe: clarament, Adamnan presenta Arculf com el seu testimoni directe, i sense ell el llibre tindria poca autoritat. Tanmateix, contra això, quan ens fixem en quina és la informació que es posa en boca d'Arculf, veiem que és ben poca, i aquesta informació sembla consistir en detalls sobre espelmes, santuaris i coses semblants. A més, la informació sobre els àrabs després de la conquesta de Palestina, que sembla ser la de més «actualitat» –i que sovint es tracta com un reportatge– és molt confusa i plena d'errors. Quan ens mirem la informació que Beda recull sobre Arculf, encara dubtem més [...] Quina ruta més estranya! Sigui com sigui, la informació que rep més atenció al llibre es basa en estudis dels llibres que ja eren a la biblioteca de Iona. Podem dir, doncs, que la figura borrosa d'Arculf va donar a Adamnan l'ocasió d'escriure *De locis sanctis*, que és del tot l'obra d'Adamnan, i el fruit de molts anys de reflexió” (O'LOUGHLIN 4 2000, 80-81).



Il·lustració 84: Sant Vidal de Ravenna, planta. 84a. Passos rectes. / 84b. Intercolumnis de les pantalles en corba.

David Woods proposava una base històrica per a aquesta invenció;¹⁴³ i el 2006, Michael Murray Gorman completava i indexava les fonts escrites del text d'Adamnan,^{XII} que deixava concretes i endreçades.

Arculf va ser real, o no va ser-ho, o va mig ser-ho i mig no.¹⁴⁴ Els dibuixos, però, aquests dibuixos d'edificis que tenim copiats físicament als pergamins del segle IX, i que també és segur que en reproduïen d'altres de desapareguts del segle VII, sí que ho són: si perdem Arculf, només perdem la data d'uns originals que ja no teníem. Ni Gorman, que els atorgava tanta importància i hi tenia tant d'interès,¹⁴⁵ ni la resta de la bibliografia, no ha trobat cap font que hi fes referència ni cap base per generar-los ni que contingués cap descripció de l'arquitectura dels edificis;¹⁴⁶ de font -o de fonts- n'hi havia, oral, escrita o dibuixada, i relativament informada: els dibuixos –i les descripcions escrites- contenen exactituds. Però el nostre interès no és aventurar-ne fonts; i les exactituds o les inexactituds no ens serveixen en relació amb els edificis a què es refereixen, sinó pels plantejaments arquitectònics que revelen –qualsevol que en sigui el nivell de generalitat- i per la manera com, aquí sí, ens obliguen a forçar els nostres codis de lectura i poden acostar-nos a la comprensió d'uns altres que podrien aclarir-nos alguna cosa sobre l'home que busquem, tres segles després d'Adamnan i de Beda, un i mig després de les còpies més antigues que en tenim, dos abans de les més recents.

¹⁴³ Hauria existit efectivament un Arnulf –amb n- que sí que hauria anat a Constantinoble, a comprar-hi relíquies, però que mai no hauria estat a Palestina; sí que aquest Arnulf hauria patit una tempesta al canal de la Mànega -amb algunes conseqüències- que de cap manera però no l'hauria enviat al mar d'Irlanda; i Adamnan no hauria arribat a conèixer-lo, però sí que hauria aconseguit una còpia d'alguns documents que havia portat amb ell amb la intenció de demostrar l'autenticitat de les seves relíquies (WOODS 1 2002, 25 i 43-51). La base de totes aquestes hipòtesis de Woods és tan sòlida com ho pot ser, vista la seva naturalesa: no gaire.

¹⁴⁴ La bibliografia no s'ha adherit entusiàsticament a l'Arculf fictici, però sí que en molts casos ha procurat neutralitzar la manera de referir-se al personatge: “Adamnan, abat de Iona, va redactar una ressenya dels Llocs Sants [...] que afirmava que es basava en els records del bisbe Arculf de la Gàl·lia, que havia estat nou mesos a Jerusalem, però també incorporava altre material”; “la informació Arculf-Adamnan-Beda va ser utilitzada durant segles” (MORRIS 2005, 102 i 104); l'editora de la traducció italiana de *De locis sanctis*, Maria Guagnano raona que “en molts llocs [...] la descripció detallada va lligada a la situació històrica de la Palestina del segle VII i [...] no podem imaginar un origen de les informacions diferent d'algú que hagués visitat efectivament aquells llocs de feia poc”, i en conseqüència “la trobada del bisbe gal amb l'abat irlandès es va produir necessàriament”, amb independència que després Adamnan convertís Arculf en “un personatge carismàtic, el testimoni del qual és garantit, a més de per l'experiència directa, per la *sanctitas* que el caracteritza. Així, Arculf esdevé no només el protagonista real del viatge efectuat concretament a finals del segle VII als territoris sagrats de Palestina, Egipte i Constantinoble, sinó també l'emblema literari de l'itinerari teològicoespiritual i moral que [...] l'abat de Iona volia proposar a través de la lectura de la seva obra” (GUAGNANO 2008, 40).

¹⁴⁵ La primera part del seu article es dedicava a seguir com aquests dibuixos havien estat maltractats o simplement eliminats en algunes edicions suposadament de referència del text d'Adamnan; reproduïa tots els dibuixos d'una de les quatre còpies que tenim del segle IX, la de Zúric Rh 73, f 5 (Z); i assenyalava que “els diagrames caracteritzaven moltes obres altmedievales, inclosos *De natura rerum*, d'Isidor, i el comentari de Macrobi al *Somnium Scipionis* de Ciceró” (GORMAN 2006, 10).

¹⁴⁶ Pierre Maraval va editar, a més de la d'Adamnan, dotze descripcions dels Llocs Sants redactades abans de *De locis sanctis* a *Récits des premiers pèlerins chrétiens au Proche-Orient (IVe-VIe siècle)*; l'única referència de la forma l'Anàstasi que sabem trobar-hi és al *Breviari de Hierosolyma*, que Maraval data al segle VI i abans del 543: “Des d'allà, a l'oest, s'entra a la Santa Resurrecció, on es troba el sepulcre del Senyor [...] Al damunt hi ha estat edificada una església en forma de rotunda” (MARAVALL 2 1996, 182). John Wilkinson havia editat texts de pelegrins i d'altres testimonis directes alguns anys abans, i en particular dos que Maraval no va recollir, l'un el text de Sofroni que Heitz manejava al fragment que n'hem reproduït com a suport a la correcció d'Adamnan; la lectura de Heitz és discutible, però tant si és bona com si no, tampoc aquí no hi ha cap base per a la descripció general de l'edifici.



Il·lustració 85: mosaic del palau, a Sant Apol·linar Nou, Ravenna.

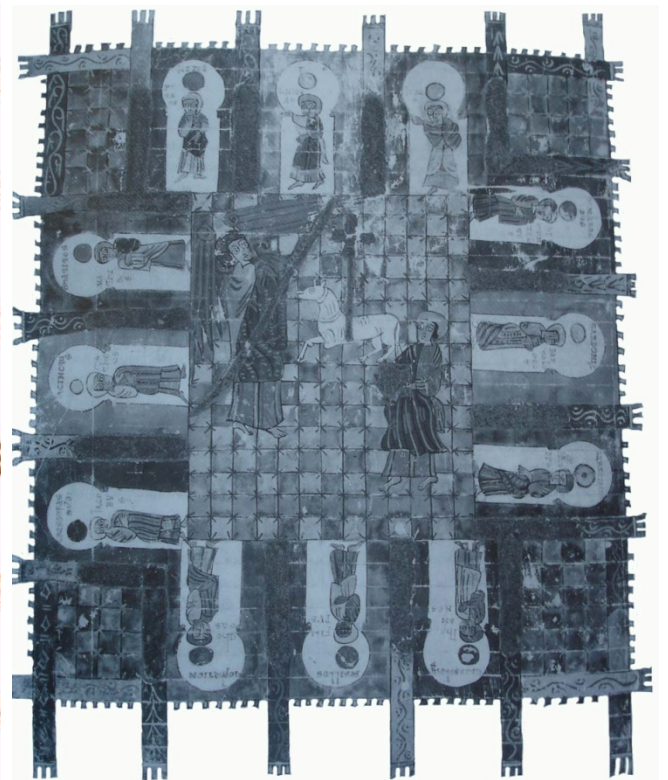
Tal com els més mirats, el dibuixos del Sant Sepulcre són també els més articulats; quant a l'arquitectura de l'Anàstasi, es corresponen força amb la descripció escrita:

“De l'església de forma rodona edificada sobre el sepulcre del Senyor. [...] I certament aquesta església tan gran tota de pedra, arranjada en totes les seves parts amb meravellosa rodonesa, amb tres parets que arrenquen des dels fonaments i que tenen entre cadascuna d'elles i l'altra un ample espai de pas, i també tres altars destrament fabricats en tres llocs de la paret del mig; aquesta església rodona i perfecta que té els altars que s'ha dit, un que mira al sud, un altre al nord, el tercer a ponent, l'aguanten dotze columnes de pedra de magnitud meravellosa. Té dues vegades quatre portes -quatre entrades, amb espais de pas que travessen en línia recta totes tres parets sòlides- de les quals quatre sortides miren al voltorn, que també es diu cècias, i les altres quatre tomben cap a l'eure [...] El dibuix ensenya ben bé la forma d'aquesta església rodona que s'ha dit amb la tomba rodona col·locada al mig”.^{xiii}

Força, però no del tot: al dibuix no n'hi ha cap, de columna –potser al còdex de Viena: hi tornarem-; i a la descripció no es diu –i al dibuix sí- que els quatre accessos del nord-est surten fora de l'atri.

Qualsevol que fos el moment de la redacció del text i del dibuix, la distància respecte de l'edifici –que sembla que, en el fonamental, era el mateix abans de ser destruït pels perses el 614 i després de la reconstrucció immediatament posterior¹⁴⁷ (ii 83)- és significativa: l'església havia estat efectivament edificada sobre el sepulcre i era *rodona*; la més interior de les *tres parets que arrenquen dels fonaments* és el cercle de les *dotze columnes de pedra de magnitud meravellosa* i els pilars que les ordenen en quatre grups de tres, i la *paret del mig* és el semicercle exterior, amb els tres absis; i sí que *l'un [...] mira al sud, un altre al nord, el tercer a ponent*; però la tercera *paret*, la que hauria de ser la de fora, no existia ni ha existit mai, i tampoc, evidentment, cap *ampli espai de pas* entre ella i la *del mig*, aquell *ambulacrum* on la

¹⁴⁷ A la història de l'edifici n'hi ha uns quants, d'esdeveniments dramàtics. Virgilio C. Corbo el diu construït per voluntat de Constantí entre el 325 i el 335 (CORBO 1981, 27), tal com ja ho havia fet Grabar (GRABAR 2 1946, 257): Robert Ousterhout ho admet així (OUSTERHOUT 3 març 1989, 67) i Renata Salvarani també el vol consagrar el 335 (SALVARANI 1 2008, 118) i (SALVARANI 2 2010, 3); o potser va ser construït després de la mort de l'emperador (CONANT 1 gener 1956, 45): el cert és que quan Eusebi descriu les obres de Constantí i es concentra en la tomba de Crist (EUSEBI DE CESAREA 2 337, III, XXXIV), de les seves paraules no es desprèn que la vegi dins d'un edifici -ho assenyalava també Bianca Kühnel el 1987 (KÜHNEL 2 1987, 81); Eusebi només parlaria de la rotonda si volguéssim, contra tota la bibliografia, veure-la en l'*hemisphaerium* de III, XXXVIII-; Maraval addueix un altre text d'Eusebi que sembla contundent a l'hora de documentar l'existència d'una ordenació al voltant de la tomba descoberta (MARAVALL 1 1985, 254, n 24). Robert Morris (que seguia KLEINBAUER, W.E. “The Anastasis Rotunda and Christian Architectural Invention”, a KÜHNEL i NARKISS, *Real and Ideal Jerusalem*, 1998) admetia també que “la data de construcció de la rotonda no és clara” (MORRIS 2005, 36); sí que és segur, però, que Egèria la va veure construïda quan va ser a Jerusalem, entre el 381 i el 384 (JANERAS 1993, 12 i 32). Els perses van conquerir Jerusalem el cinc de maig del 614 (MORRIS 2005, 90), i “van cremar tot el que es podia cremar” (CORBO 1981, 75), però això, sempre amb Corbo, no hauria afectat l'obra de pedra, i la reconstrucció de la rotonda, amb Jerusalem encara en poder dels perses, l'hauria deixada pràcticament igual; els bizantins van recuperar la ciutat, només per tornar-la a perdre de seguida –el 638-, ara a mans dels àrabs, sense efectes catastròfics sobre l'edifici fins molts anys després: el 966, l'edifici va tornar a ser cremat i va estar deu anys sense coberta (OUSTERHOUT 3 març 1989, 69), i el setembre del 1009, el califa al-Hakim d'Egipte va ordenar-ne la destrucció completa (MORRIS 2005, 134), que es va executar però que no va aconseguir fer desaparèixer la part inferior de cap element significatiu (CORBO 1981, 150): la reconstrucció de c1042-1048, pactada el 1030 entre el fill d'al-Hakim i l'emperador Romà III i finançada després per l'emperador Constantí IX Monòmac, va poder reutilitzar-les, i l'únic canvi important de la planta va ser la introducció d'un absis a l'est (OUSTERHOUT 3 març 1989, 70) i, per a alguns autors, la galeria superior (KENAAN-KEDAR 1986, 109). Els croats van entrar a Jerusalem el quinze de juliol del 1099; sabem que el 1103 no havien començat encara cap obra de transformació, i que el 1165 ja les havien acabades: van eliminar l'absis afegit en la reconstrucció anterior i van substituir-lo per tot un edifici amb creuer, transsepte i capçalera oriental amb deambulatori i capelles radials (CORBO 1981, 183).



Il·lustracions 86 i 87. 86: Beat Morgan, mitjan S. X, Nova York, Pierpont Morgan Library, M 644, f. 222v. / 87: Beat de Valladolid, 970, Valladolid, Biblioteca de la Universidad, Ms. 433 f. 182v.



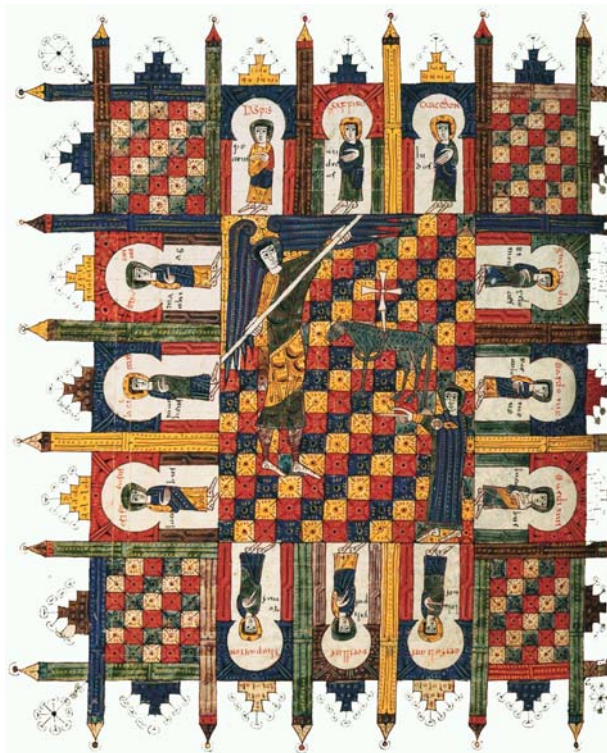
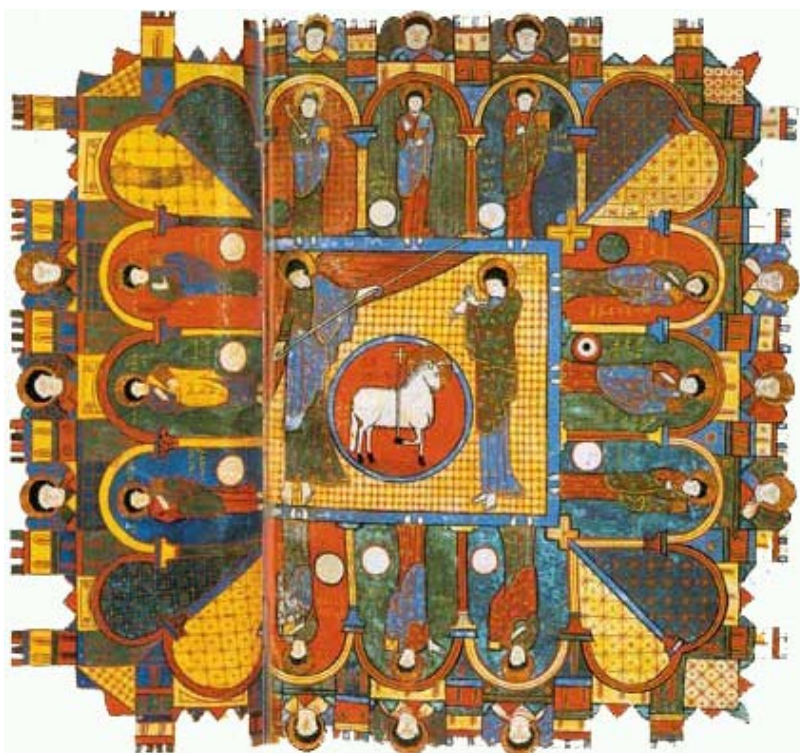
Il·lustracions 88 i 89. 88: Beat d'Urgell, finals S. X, La Seu d'Urgell, Museu Diocesà, Num. Inv. 501, f. 186v. / 89: Beat de Facund, 1047, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 14.2 f. 253v.

imaginació de Heitz veia processons que feien “la volta exterior de la Rotonda”. Corbo troba, a la façana, *dues vegades quatre portes*,^{XIV} però totes amb la mateixa orientació est, dues vegades tres obertes directament a l'atri i les dels extrems als pòrtics del perímetre, i no com vèiem al dibuix, quatre a l'atri i quatre a fora; i els llargs espais de pas que travessen en línia recta totes tres parets sòlides tampoc no tenen cap correspondència arqueològica amb res, i només podrien salvar-se imaginats entre tancaments lleugers d'encaix impossible, utilitat incerta i amb un màxim d'una *paret sòlida per travessar*, si anaven a buscar els intercolumnis de la rotonda.

El mig cercle afegit a la *paret del mig* pot ser comprensió abstracta de figures geomètriques simples. El cercle de més pot ser un error de la hipotètica font, o una incorporació benintencionada amb finalitat exegetica –al·legòrica i anagògica; al capdavant “hem dibuixat aquestes figures de les quatre esglésies segons el model que, tal com s’ha dit més amunt, el sant Arculf em va dibuixar en una tauleta de cera, no perquè se’n pugui formar una semblança en la pintura, sinó perquè el monument del Senyor, ni que sigui amb un dibuix tan vil, es vegi disposat enmig de l’església rodona, i perquè s’entenguin l’església que és la seva i les que es diuen després”;^{XV} i també l’una o l’altra d’aquestes raons poden valdre per a les quatre portes de fora de l'atri que emmirallen les quatre de dins.

Més contingut arquitectònic podria tenir la línia recta dels espais de pas entre parets; que l'exegesi, és clar, també sabia utilitzar, però que podria molt ben ser el fòssil d’una qüestió de traçat que ens situaria en un terreny bastant diferent del de la geometria elemental: la del maneig simultani de la direccionalitat i la centralitat en els edificis de planta central i doble caixa, tan controlat encara cent trenta anys abans de *De locis sanctis* amb les pantalles en corba de Sant Vidal de Ravenna, que fan possible la correspondència dels grups de dues columnes amb intercolumnis idèntics a l’octògon exterior, la pantalla més propera i l’oposada –*passos rectes*–, alhora que mantenen un ritme constant sobre el perímetre de l’octògon interior (il 84).¹⁴⁸ L’orientació dels dos grups de quatre passos de l’Anàstasi és diferent segons el còdex -a Viena (il 76a) es disposen gairebé paral·lels, amb una desviació molt petita a banda i banda de l’eix de l’altar; a Zúric i a Karlsruhe (il 76c i 76d) estan en angle recte, a París l’angle s’obre fins a un terç de circumferència (il 76b)– però el que ens sembla aquí més significatiu és que tant a Viena com a París, dins de cada grup, els passos es dibuixen paral·lels entre ells; i encara a Karlsruhe, el dibuixant dubta si fer-los paral·lels o radials, com sí que ho són del tot els de Zúric –però només aquests. El paral·lelisme dels passos de Viena i de París és ben volgut: ho evidencia la diferència, acuradament conservada en aquests dos còdexs, amb el dibuix de l’església de l’Ascensió a la muntanya de les Oliveres, que segons la descripció escrita és “una gran església rodona, que té tres pòrtics concèntrics coberts de volta” amb un interior “sense sostre ni volta, [...] obert al cel i a l’aire lliure”^{XVI},

¹⁴⁸ Tant al primer resum de Beda com a la *Història eclesiàstica*, l’església encara “té entrades rectes a través de les tres parets” ((BEDA EL VENERABLE I 703, 1180-1181) i (BEDA EL VENERABLE 5 731, V.16)); però l’expressió no devia tenir gaire sentit per a ell, i als dibuixos conservats del Sant Sepulcre del primer resum (els *Parisinus 232 I* i *Vindobonensis 580* de la nota 134), els passos no hi són.



Il·lustracions 90 i 91. 90: Apocalipsi de Sant Sever, c1050, París, BNF, Ms. lat. 8878, f 207v-208. / 91: Beat de Silos, 1091-1109, Londres, British Library Add. Ms. 11695 f 208v.



Il·lustració 92: Beat d'Urgell, finals S. X, La Seu d'Urgell, Museu Diocesà, Num. Inv. 501, judici final

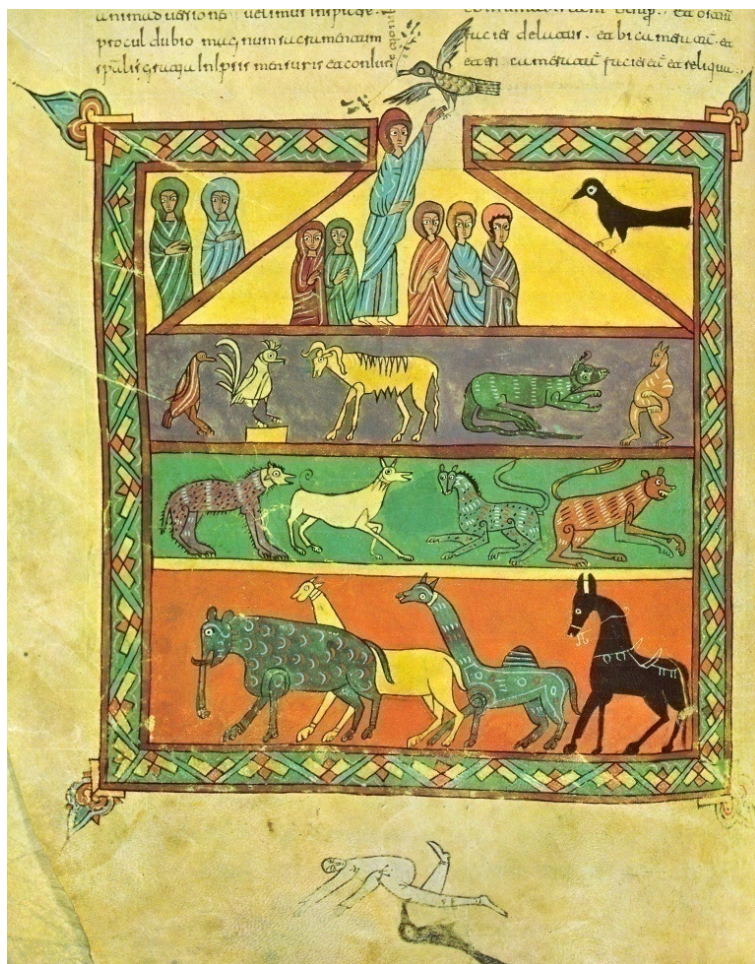
on l'arquitectura de l'edifici es representa, exactament igual que la de l'Anàstasi -amb tres cercles- però on els -aquí tres- passos d'entrada són sempre radials (il 77). Sembla que difícilment Viena i París haurien arribat independentment a la mateixa solució paral·lela si l'original perdut de tots dos –que ja devia ser, ell mateix, almenys una primera còpia^{XVII}- no hagués presentat aquesta característica; el dibuixant de Zúric hauria vist i corregit un defecte geomètric¹⁴⁹ allà on podria haver-hi una indicació tant de la insuficiència clara del coneixement concret que Adamnan tenia de l'edifici, com del fet que sí que tenia alguna mena d'accés a coneixements d'ofici arquitectònic d'ordre més general, ni que fos en forma de recepta o de record literari.¹⁵⁰

Les que sí que han de ser aportacions de Viena són la reorientació de tots dos grups de quatre passos cap a l'est¹⁵¹ i la decisió de tallar els paraments que defineixen lateralment aquests passos –

¹⁴⁹ Exactament igual com va fer-ho, deu segles després, qui vagi preparar el dibuix del Sant Sepulcre de l'edició de Migne, que va copiar el dibuix de París i també va canviar els passos a radials (ADAMNAN I c 680, 783-784).

¹⁵⁰ Contra Arwed Arnulf, que el 1997 determinava que ni Adamnan ni el seu informador “no estaven familiaritzats amb la disposició dels edificis tardoantics de planta central” (ARNULF I 1998, 20), i que el 2006 considerava que la descripció de l'edifici no podia ser més maldestra i en conclouia la ignorància arquitectònica de l'autor: “El dibuix de la rotunda del Sepulcre evidencia sintèticament les característiques de la descripció: d'una rotunda amb columnata interior en fa una església *mira rotunditate*, «de meravellosa rodonesa», *tribus consurgens parietibus*, «amb tres parets» entre les quals hi ha espais de pas i etc. Arnulf i Adamnan manquen de qualsevol coneixement de les formes i la terminologia arquitectòniques. La construcció es recorda només com una suma de passadissos i corredors enllà de la qual només tenen algun valor l'orientació dels altars, el nombre de portes i el de columnes. La mateixa tomba es caracteritza amb els materials, la roca i el marbre, la situació de l'entrada i la dimensió de la cambra sepulcral, on poden resar nou homes drets. L'altura de l'espai es descriu amb la indicació «un peu i mig sobre l'alçada del cap d'un home de complexió normal». L'orientació dels accessos es dibuixa malament. Qualsevol informació queda marcada com a record del recorregut d'un pelegrí que ha recorregut els Llocs Sants. L'abstracció geomètrica dels cossos de l'edifici substitueix la consciència constructiva, que hauria exigít coneixements tècnics i terminològics. Ostensiblement, mancava un model literari, un model de descripció, que pogués proporcionar possibilitats dispositives i terminologia per designar el que s'havia vist. Beda, que va reelaborar l'obra, va polir-ne el maldestre llatí, però per les mateixes raons no va saber millorar les descripcions” (ARNULF 2 2006, 109).

¹⁵¹ La qüestió té algun interès: Vitruvi dóna els noms i les direccions dels vents que Adamnan fa servir per indicar les direccions de les sortides -*quatre sortides miren al voltorn, que també es diu cècias, i les altres quatre tomben cap a l'eure*- a *De Architectura libri decem* I,6; en totes les edicions que hem consultat, l'eure és sud-est i el voltorn se'n desvia només quinze graus cap al sud, molt a prop del dibuix de Viena; però el cècias –que en cap edició no s'identifica amb el voltorn- de vegades és un vent que es desvia de l'eure quinze graus cap al nord –simètric, doncs, del voltorn sobre l'eix de l'eure, i en tot cas proper tant al voltorn com a l'eure- i en d'altres és gairebé nord-est, a noranta graus del voltorn i setanta-cinc de l'eure. El de Vitruvi no és pas l'únic text que descriu els vents; Sèneca, a *Quaestiones naturales*, assimila eure i voltorn -al sud-est- i situa el cècias al nord-est (SÈNECA c 63, V, XVI, 3); Aulus Gellí, a *Noctium Atticarum*, posa l'eure a l'est i el voltorn al sud-est, i tot i que esmenta el cècias, no l'orienta (AULUS GELLI c 170, II, XXII); Faventí només cita l'eure, al sud-est (FAVENTÍ c 300, 42). Més proper en el temps a Adamnan, Sant Isidor, a *De natura rerum*, XXXVII (a l'edició de PL), sí que assimila voltorn amb cècias, entre est i nord-est, i deixa eure entre est i sud-est, aquest darrer bastant amb els altres autors; en dóna les mateixes direccions a les Etimologies, on no esmenta el cècias (ISIDOR I 615 c, XIII, XI) -val a dir que el voltorn i l'eure d'Isidor coincideixen exactament amb els de la rosa dels vents romana dels Museus Vaticans que descriu Plommer (PLOMMER 1973, 89). Cronològicament després d'Adamnan, però molt abans dels autors de les nostres còpies més antigues, Beda, al seu *De natura rerum*, explicava exactament el mateix que l'Isidor del mateix títol (BEDA EL VENERABLE 2 c 704, XXVII); i ja contemporani d'aquestes còpies, Raban Maur, a *De Universo*, seguia l'Isidor de les Etimologies: amb les mateixes direccions, però sense el cècias (RABAN MAUR 4 842-846, IX, XXV). El text d'Adamnan, identificant voltorn amb cècias, seguiria Isidor –una dependència que podria ser molt més àmplia: O'Loughlin subratlla la molta proximitat formal entre els dibuixos circulars de l'Anàstasi i l'Ascensió d'Adamnan i els dibuixos tan predominantment circulars d'Isidor a *De natura rerum*, altrament conegut, precisament per aquests dibuixos, com a *Liber rotarum*. Dels texts que llistem, l'únic que autoritzaria l'orientació tan propera dels dos grups de quatre passos que mostra el dibuix de Viena seria el de Vitruvi, si en trobàvem còpies medievals amb la proximitat entre els vents que hem assenyalat – però, òbviament, la nostra revisió no pretén cap exhaustivitat. Wilkinson proposa que els canvis de Viena respecte de les altres còpies –els que discutim al text i la corba dels absis- poden ser una correcció fonamentada en l'experiència d'una visita al lloc;



Il·lustració 93: Beza d'Urgell, finals S. X, La Seu d'Urgell, Museu Diocesà, Num. Inv. 501, f. 82v, arca de Noè.



Il·lustracions 94 i 95. 94: Beza de Facund, 1047, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 14.2 f. 6v. / 95: Beza d'Urgell, finals S. X, La Seu d'Urgell, Museu Diocesà, Num. Inv. 501, l'àngel sobre el Sol.

ininterromputs en totes les altres còpies¹⁵²- dibuixant continu el primer deambulatori, per fer aparèixer sobre el cercle central uns quants elements discrets a banda i banda de la paret on hi ha l'altar davant l'entrada de la tomba: els *passos rectes* es materialitzarien així efectivament entre columnes, les columnes que ja hem notat admirades en la descripció escrita i ignorades del tot en els dibuixos de París, Zúric i Karlsruhe i a què aquí s'hauria decidit fer referència. Una referència en notació abreviada, que hauríem d'interpretar per arribar a saber que, de les tres *parets* de la descripció, les columnes en fan una; o potser només que hi ha suports verticals separats sense indicació concreta de com es generalitzen, que se'ns indiquen en un sisè del perímetre de la rotonda i que no podem interpretar equivocadament com a efectivament limitats aquí -que és el que aprendríem si decidíem aplicar el mateix codi literal que tan bé ens anava a Sankt Gallen- perquè el text ja ens ha ensenyat que n'hi ha força més que no se'n dibuixen.

De plantes dibuixades a l'alta Edat Mitjana, no ens en queden més.¹⁵³ La planta de Sankt Gallen sembla donar preferència a la lectura literal i utilitza un procediment de dibuix d'interpretació unívoca –tant com pot ser-ho una projecció. Els esquemes d'Adamnan es declaren explícitament suport de lectures exegetiques avançades: han de suportar interpretacions a diferents nivells; i per trobar-hi arquitectura enllà de la qualitat de rodonesa cal conjecturar. La distinció és antiga -Neuß ja la manejava el 1922¹⁵⁴- però d'utilitat auxiliar. La nostra mostra és massa reduïda per aconseguir conclusions més fortes: provarem d'ampliar-la amb les moltes miniatures que representen edificis de manera que sí que permeten “la formació d'una semblança en la pintura”.

La possibilitat mateixa d'arribar a cap mena de resultat poc o molt útil a partir de l'estudi de l'arquitectura representada en aquestes miniatures va ser negada amb contundència per Géza de Francovich el 1970. De Francovich començava discutint una interpretació tridimensional del mosaic del palau de Teodoric a Sant Apol·linar Nou, a Ravenna (*il 85*), que havia proposat Ejnar Dyggve el 1941,^{xviii} i la desqualificava tant per errada com per desinformada: Dyggve pretenia fer passar una lectura

no fa cap referència a l'altra variació, el dibuix de la tomba amb dos cercles, i no amb un de sol com en tots els altres dibuixos (WILKINSON 1977, 195).

¹⁵² El dibuix del *Vindobonensis* 609, del segle XIII, que copia aquest *Vindobonensis* 458, torna a dibuixar continus aquests paraments; v. nota 134. El dibuix de l'Anàstasi al *De locis sanctis* de Beda del *Vindobonensis* 580, del segle XI, reproduït per Wilkinson, diferencia dos grups de quatre punts sobre el cercle de les columnes que podrien representar també suports aïllats; no conté els *passos* tallant les altres parets (WILKINSON 1977, planxa 6, bV).

¹⁵³ Attilio Pracchi veu la planta d'un temple circular en la il·lustració del foli 58r del saltiri de Stuttgart, que data entre el 820 i el 830 (PRACCHI abril 1996); ens sembla clar, però, que és un dibuix generat amb unes altres convencions, i el manejarem més avall. El Saltiri és avui a la Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart, Cod. Bibl. 2° 23; la biblioteca el considera procedent de Saint-Germain-des-Prés.

¹⁵⁴ Sobre algunes il·lustracions de la Bíblia de Ripoll: “els f 208 i 208v són purament il·lustratius [...] La visió de la resurrecció i la visió del Temple del f 209 procedeixen, contràriament, d'un manuscrit on, independentment entre ells, havien estat utilitzats en un sentit edificant o tipològicament alligador, com correspon al caràcter de les il·lustracions de l'Antic Testament que havien esdevingut patrimoni de l'art bizantí” (NEUß 2 1922, 89). Analitzem més avall el Temple d'Ezequiel del f 209.



Il·lustracions 96 i 97. Beata de Facund, 1047, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 14.2. 96: f 186v. / 97: f 191v.



Il·lustracions 98 i 99. 98: Beata de Valladolid, 970, Valladolid, Biblioteca de la Universidad, Ms. 433 f 93
99: Beata de Girona, 975, Girona, Catedral, Manuscrit 7, f 230v. Meitat de la Jerusalem celestial.

equivocada del mosaic que, a més, d'altres havien publicat força abans que ell,^{XXIX} per un descobriment sensacional. Establert això, de Francovich caracteritzava l'arquitectura de les miniatures medievals en general: sense excepcions, era una arquitectura sense cap veracitat, “que s'entén només com a marc que té la funció precisa d'enquadrar les figures”,^{XX} “on els elements individuals disjunts de l'arquitectura real componen un conjunt irreal creat per la fantasia de l'artista que no s'ocupa dels nexes racionals”;^{XXI} arquitectures que aquest artista maneja “sobretot com a fons escenogràfic dels personatges, com a simple marc que enquadra les figures, disposat a deformat-les, descompondre-les, estilitzar-les, segons les exigències compositives”.^{XXII} A partir d'aquí, propostes com les de Walter Ueberwasser el 1951^{XXIII} i Noël Duval el 1965,^{XXIV} que havien intentat trobar una arquitectura realitzable a partir de les claus que creien que les miniatures proporcionaven, només conduïen a “reconstruccions gràfiques completament arbitràries” i no tenien cap sentit; de Paul Lampl, que el 1961 havia assajat una sistematització d'aquestes claus per aproximar-se a la lògica d'una representació que modernament llegíem fragmentària, però que volia ser de conjunt -sense però dibuixar cap reconstrucció arquitectònica concreta¹⁵⁵- de Francovich en salvava amb condescendència alguna frase descontextualitzada -i trivialitzada- per condemnar-ne igualment la voluntat global.

De Francovich va rebre el suport explícit -i important- de Friedrich Wilhelm Deichmann el 1974: les arquitectures del Saltiri d'Utrecht, que Duval s'havia dedicat a analitzar amb precisió, no eren sinó “arquitectura fantàstica”;^{XXV} i “la *Domus Dei* del Saltiri representa un edifici celestial, i no cap realitat terrenal, cap arquitectura construïda”,¹⁵⁶ d'on concloïa que el funcional, en aquests dibuixos, havia estat precisament l'allunyament màxim de qualsevol veracitat. Deichmann ho proclamava així en el marc solemne de la seva obra sobre Ravenna;^{XXVI} però l'esbalaïment que sentim davant d'aquest treball monumental no millora un argument doblement fràgil: ni la representació del divers deixa d'explicar-nos el semblant, ni és gens evident que la construcció de l'església no aspiri precisament a materialitzar el divers. Creiem, en aquest sentit, que Mireille Mentré va aconseguir —o va donar solidesa a— alguns resultats que poden orientar-nos quan va interpretar repetidament, en els seus treballs sobre les il·lustracions del Beats,¹⁵⁷ a més dels procediments de representació del món encara ordenat segons el criteri de l'origen, els d'aquell fantàstic de l'ordre nou i definitiu de l'arquitectura celestial; amb la idea, per al primer, que les franges horitzontals de colors que cobrien els folis “subratllen els valors espaciotemporals lligats als temes corresponents, i organitzen d'altra banda la superfície pintada segons

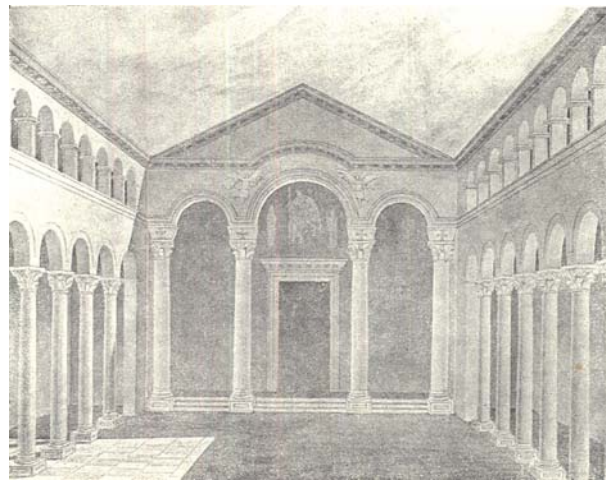
¹⁵⁵ Literalment, Lampl enuncïava que “no s'ha fet cap esforç seriós per trobar les regles genèriques vàlides de la representació d'arquitectura a l'alta Edat Mitjana” (LAMPL 1960-1961, 6); i, tot i que efectivament no ho dibuixava, sí que explicava una proposta concreta de lectura del *Palatium* de Sant Apol·linar Nou, diferent de la de Dyggve.

¹⁵⁶ Que representin o no edificis reals no és la qüestió fonamental que separa de Francovich d'Ueberwasser o Duval, sinó que representin o no arquitectura articulada; Jean-Claude Schmitt defensa, el 2006, el mateix que de Francovich quan, bo i veient el Sant Sepulcre de Jerusalem en una miniatura de l'evangelari otonià de Gniezno, assegura que “plantejar la qüestió d'una semblança de la mena que sigui amb aquell edifici no tindria cap sentit. La relació de la imatge amb el Sant Sepulcre és indiciària, no mimètica” i que “la imatge no pinta un espai, permet al *locus* emblemàtic dels *Loca Sancta*, que componen imaginàriament Terra Santa, que hi trobi el seu *loc propi*” (SCHMITT 2007, 319-320).

¹⁵⁷ En recollim exemples des de finals del X fins a mitjan XI, amb un únic cas de finals de l'XI.



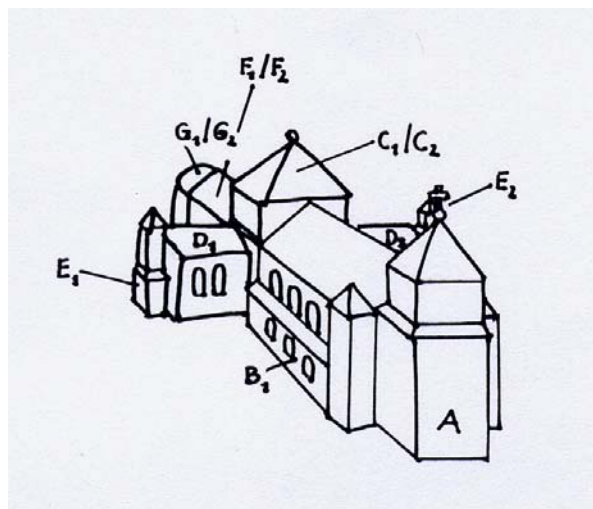
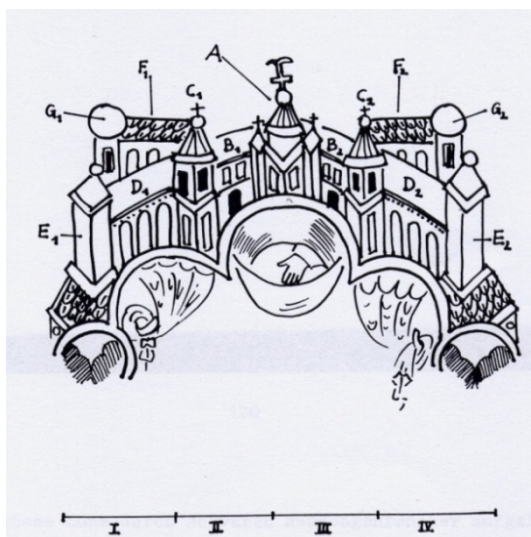
Il·lustració 100: biblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III, f 66v.



Il·lustració 101: Ejnar Dyggve, interpretació del mosaic de Sant Apol·linar Nou, 1941



Il·lustració 102: dedicació del llibre a Sant Bertí, Vida de Sant Bertí. c.1000. Boulogne, Bibliothèque Publique, ms 107, f 7r. 986-1007



Il·lustració 103: Norbert Schneider, anàlisi de l'arquitectura de la il·lustració 102. 103a. Redibuix. / 103b. Restitució del volum. (N. SCHNEIDER 1973, 119-120)

un dalt, un baix, una dreta i una esquerra, que restitueix visualment l'estructura del món creat"; i per al segon, que l'adopció, per a la nova Jerusalem, d'una representació centrada en la seva planta quadrada i que n'abatia cadascun dels alçats des del centre de la figura (il 86-91) "marca l'absoluta alteritat d'aquesta ciutat del cel en relació amb qualsevol altra ciutat i qualsevol realitat terrestre [...] no té ni dalt ni baix, ni esquerra ni dreta, vist que tot hi és disposat segons una simetria perfecta i rigorosa; els colors, igualment, hi ofereixen alternances regulars, en escaquer de dos tons a la plaça central de la ciutat".¹⁵⁸ Segurament l'explicació veia més orgàniques del compte les bandes de fons, i hauria estat més ajustat entendre que de vegades tenien sentit classificatori (il 92), o es corresponien amb elements ben físics (il 93), o fins s'utilitzaven mecànicament (il 94 i 95);¹⁵⁹ però d'altres el difícil és no acceptar-la del tot i no reconèixer en aquestes bandes la voluntat de constituir-se en elements articuladors del temps i els llocs de la narració: la Dona embolcallada de sol i amb la lluna sota els peus les travessa encalçada pel gran Drac dels set caps i color de foc, i se n'escapa cap al desert amb les ales de l'àliga mentre el monstre escup inútilment rere d'ella l'aigua de la riuada que hauria d'arrossegat-la però que la terra engoleix (il 96);^{XXVII} la Bèstia que puja del mar i el mateix Drac són adorats, l'un i l'altre, per tots els habitants de la terra, aquí, allà i pertot, i hi escampen sobergueries i blasfèmies durant quaranta-dos mesos (il 97);^{XXVIII} o, més instrumentalment, l'imperialisme, la guerra, la fam i la mort que surten dalt dels seus cavalls a matar la quarta part de la terra poden col·locar-se en el foli en ordre d'aparició i en posició equivalent perquè el primer terme ha estat duplicat en vertical (il 98).^{XXIX} I també segurament, l'entusiasme de Mentré per la projecció que feia de la ciutat del cel un lloc on no hi havia "ni dalt ni baix, ni esquerra ni dreta" és molt lineal i exigeix ignorar la Jerusalem celestial del Beat de Girona (il 199), que amb el desplaçament i desplegament dels seus alçats,¹⁶⁰ visibles tots en la direcció normal de lectura, per sobre i per sota de la planta de la ciutat del cel –amb totes les torres acumulades a dalt-, arribava a un resultat equivalent, o més eficaç encara en relació amb l'anul·lació d'aquest dalt i baix i dreta i esquerra, i també de l'ençà i de l'enllà que completaven les sis direccions del món;¹⁶¹ però la constatació només afebleix la pretesa

¹⁵⁸ (MENTRÉ 6 1986, 18). El 1984, entre la representació de la creació i la de l'eternitat, havia intentat modelar la manera com els Beats figuraven la desaparició progressiva de l'ordre espacial i temporal: "Al paroxisme, potser, d'aquestes imatges desconnectades del sensible i de la durada, s'hi arriba, al voltant de l'any 1000, amb les pintures dels Beats, com per exemple la que presenta els set àngels amb les set copes d'Ap 15,1 al Beat d'Urgell. No és només que els àngels hi estan drets sense cap sòl i sense gruix corporal, sinó que la superfície pictòrica (a la part baixa) és feta de zones acolorides planes que no suporten cap figuració. Tenim la impressió d'un espai sense espai, d'un temps sense temps" (MENTRÉ 5 1984, 124). La idea havia estat enunciada també per Agostino Colli el 1982: "La intenció dels miniaturistes mossàrabs és conduir el monjo que es dedica a la «lectio divina» a superar progressivament la realitat visible, cap a la contemplació de l'invisible: conviden a llegir segons el «sensus spiritualis» tots els elements són donats per ser percebuts segons una òptica conceptual: gràcies al desinterès, i fins a la inversió dels valors visuals del món natural és suggerit el món transcendent" (COLLI 1 1982, 117). En un terreny que no és el de les impressions, però que podria donar algun suport a la idea de la representació de l'altre, anotem que els escaquers que centren aquestes representacions de la Jerusalem celestial al Beat Morgan, al d'Urgell i al de Facund no mantenen la regularitat: no és possible restituir cap d'aquestes quadrícules, perquè no tenen el mateix nombre de mòduls en les bandes paral·leles extremes.

¹⁵⁹ I van continuar utilitzant-s'hi després; a la pintura mural de Sant Joan de Boí, per exemple.

¹⁶⁰ I que no és doncs l'axonometria estrictament vertical amb que la comparava Gerardo Boto; però sí que és útil la seva observació sobre com les torres es concentren exclusivament en la muralla representada a la part superior del foli (BOTO VARELA 1996, 19-20).

¹⁶¹ Aristòtil les havia desenvolupat a la *Física*, IV,1, i havia ensenyat que tenien alguna condició d'absolut: "Les locomocions típiques dels cossos naturals elementals –és a dir, el foc, la terra, i els altres- mostren no només que el lloc és alguna cosa, sinó

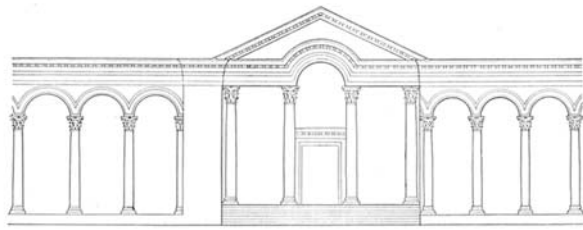


Fig. 25.

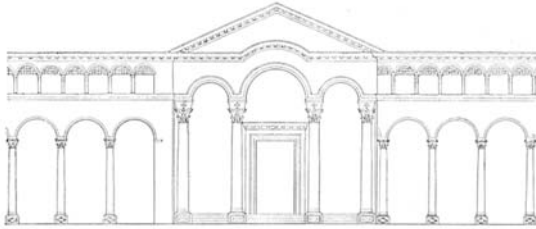
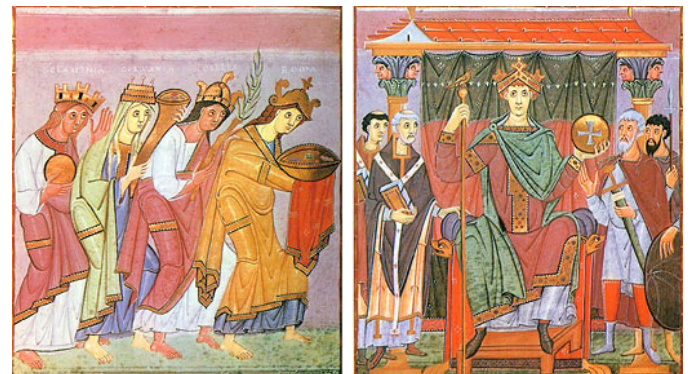
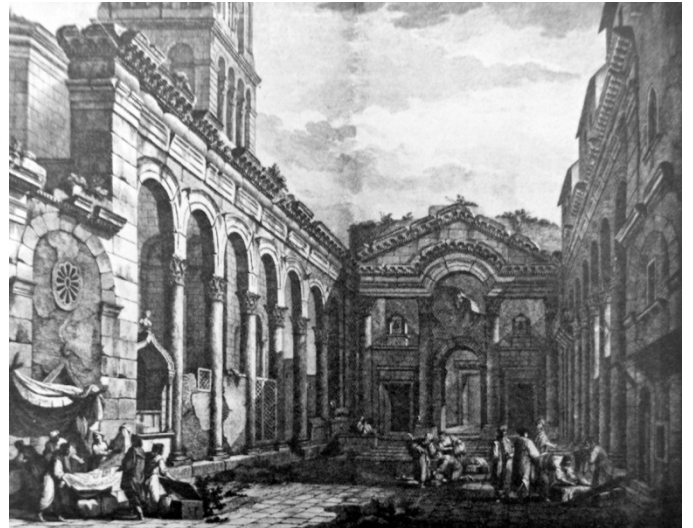
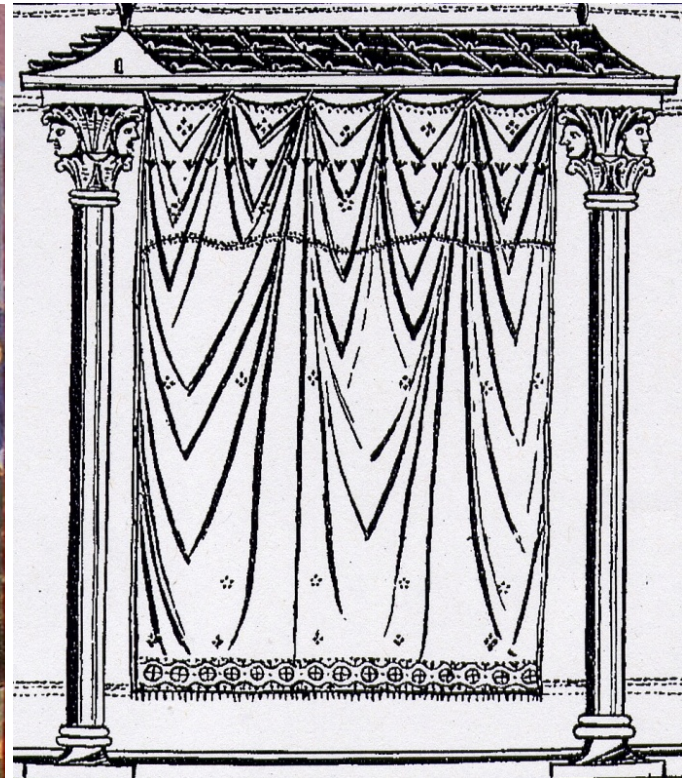
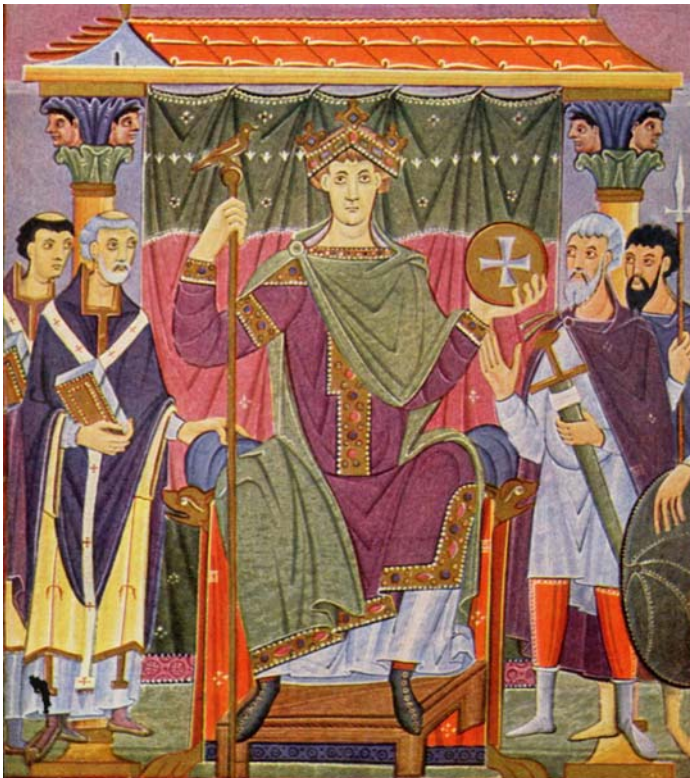


Fig. 26.

Il·lustració 104: el mosaic de Sant Apol·linar nou i el palau de Diocleciana a Split. 104a: paral·lel de Dygve. / 104b: Robert Adam, vista del peristil del palau de Diocleciana, Split



Il·lustració 105: l'emperador Otó III rep l'homenatge de les nacions. Als Evangelis d'Otó III, c. 1000, Múnic, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, f. 23v i 24r.



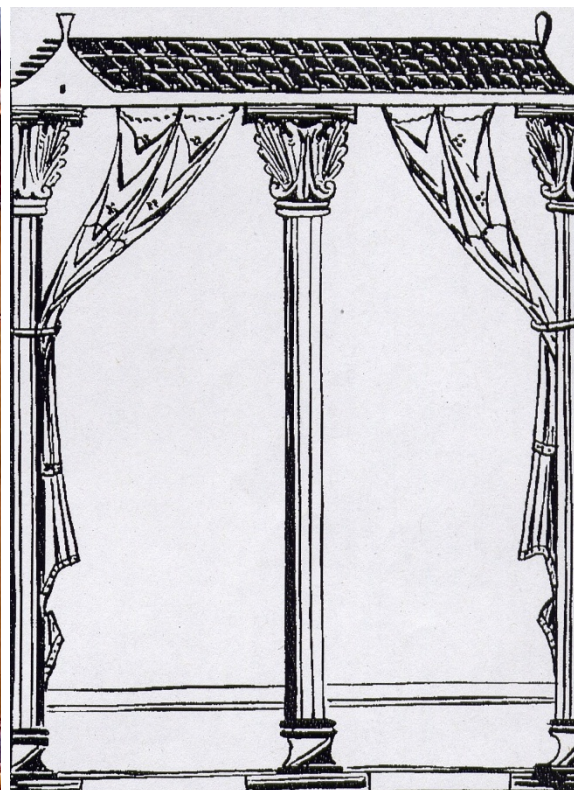
Il·lustració 106. 106a. L'emperador Otó III rep l'homenatge de les nacions. Als Evangelis d'Otó III, c. 1000, Múnic, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, f. 24r. / 106b. La sala on l'emperador Otó III rep l'homenatge de les nacions. Dibuix de Walter Ueberwasser (UEBERWASSER 1951, 63).

exclusivitat d'un procediment gràfic a l'hora d'expressar aquesta indiferència,¹⁶² i potser qüestiona de retop que les bandes diferenciessin les direccions en un sentit que no fos genèric: no impugna, ben al contrari, l'interès d'haver assenyalat el paper central de la posició quan es tracta de representar el manteniment de l'ordre de la creació o la seva substitució pel de l'eternitat.¹⁶³ Quant a les observacions de l'autora sobre la fidelitat, en les miniatures que examinava, a una figuració radicalment esquematitzada, la multiplicitat dels angles de visió i la llegibilitat plena dels elements seleccionats per a la reproducció, la prioritat de la representació conceptual, la presentació simultània de l'interior i l'exterior, o la projecció en alçat per cada element particular,^{xxx} Mentre hi desenvolupava temes que ja havia recorregut Miriam Schild Bunim el 1940: Bunim veia actiu, en la pintura altmedieval, un espai tridimensional no representatiu que es mostra “com un escenari sense decorats” distingint el pla del terra del pla del fons, tots dos neutres,^{xxxi} -tot i que la neutralitat del fons podia estratificar-se en bandes horitzontals, com passava sovint “en la miniatura carolíngia”^{xxxii} i es referia a exemples dels

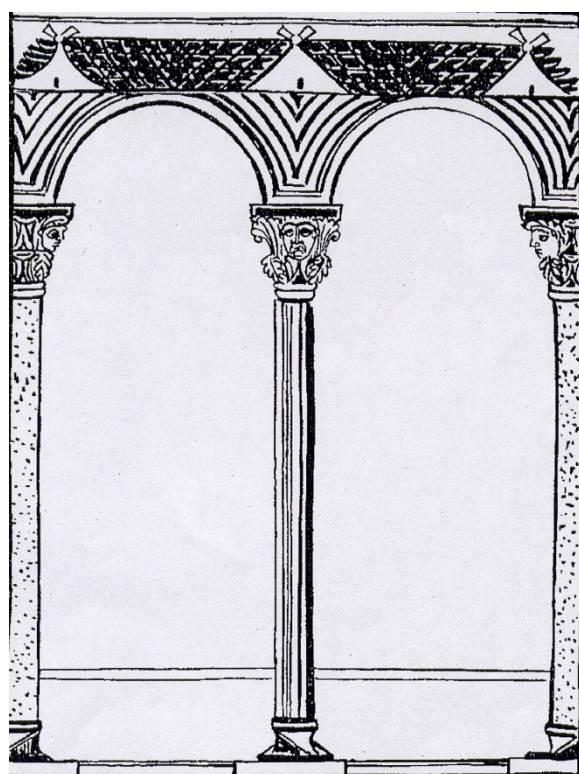
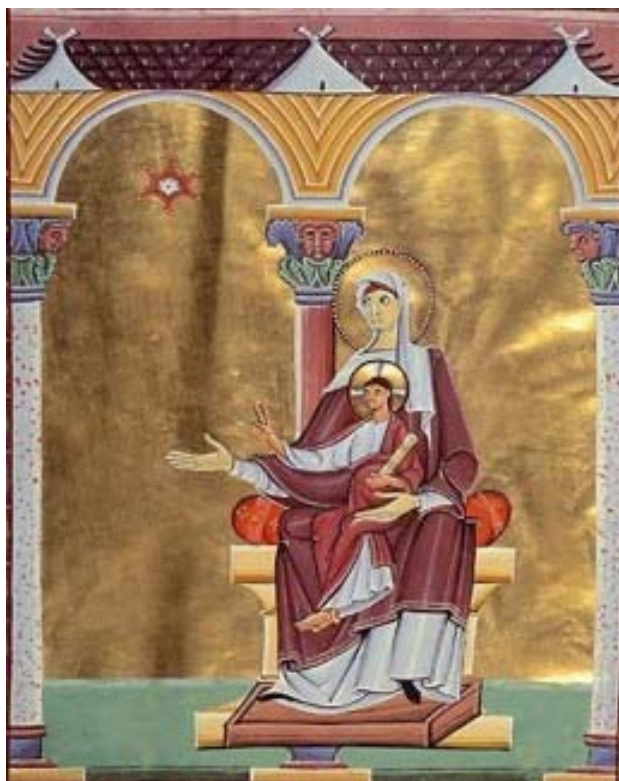
també que exerceix una certa influència. Cadascun d'ells va a parar al seu lloc, si no li'n privem, l'un amunt, l'altre avall. Ara, aquestes són les regions o classes de lloc –amunt i avall i la resta de les sis direccions. Aquestes distincions (amunt i avall i dreta i esquerra, i etc.), doncs, no només valen en relació amb nosaltres. Per nosaltres no són sempre les mateixes, sinó que canvien amb la direcció que adoptem: per això la mateixa cosa pot ser tant a la dreta com a l'esquerra, amunt i avall, ençà i enllà. Però en la naturalesa tot és diferent, quan es considera en ell mateix. No és una direcció qualsevol, la que pot ser «amunt», sinó aquella on van el foc i el que és lleuger; igualment, «avall» no és cap direcció qualsevol, sinó aquella on van el que té pes i el que és fet de terra –cosa que implica que aquests llocs no difereixen només per posició relativa, sinó també perquè posseeixen potències diferents”. La *Física* no es va traduir al llatí fins al segle XII, però les sis direccions apareixen almenys en el comentari de Boeci a les *Categorias*, que sí que es va manejar sempre: al catàleg del 1047 de la biblioteca de Ripoll n'hi havia dues còpies (BEER 1909-1910). Eriúgena, quan s'hi refereix al *Periphyseon* (“Tota quantitat s'estén en tres dimensions, longitud, amplada i profunditat, i aquestes tres dimensions es produeixen en sis direccions: perquè la longitud va amunt i avall, l'amplada cap a la dreta i cap a l'esquerra, la profunditat endavant i endarrere” (ERIÚGENA Ib 862-866, 52)), les fa completament relatives: “aquests noms no vénen de la naturalesa de les coses sinó del punt de vista d'algú que les observa una per una. Perquè a l'univers no hi ha dalt ni baix, i per tant a l'univers no hi ha el més alt ni el més baix ni l'intermedi. Aquestes nocions no hi serien si es considerés el conjunt, però s'introdueixen en atenció a les parts” (ERIÚGENA Ib 862-866, 55-56)

¹⁶² Christian Heck veu una voluntat equivalent, manejada amb la multiplicació del sentits de lectura dels versos, als tres últims poemes de *De laudibus Sanctae Crucis* de Raban Maur: “En tot el poema, la lectura segueix l'ordre normal de l'escriptura a Occident: de dalt a baix i d'esquerra a dreta, cosa que recorda que l'escriptura conserva de manera convencional una modalitat d'inscripció en l'espai. Els texts inscrits en les figures abstractes es llegeixen respectant aquestes direccions. Però els tres darrers poemes [...] Al poema XXVI [...] amb una sola de les dues dimensions (vertical o horitzontal) de la creu n'hi ha prou per llegir el vers, perquè és el mateix vers el que s'hi inscriu dues vegades. Al poema XXVII es repeteix el mateix principi, però més accentuat, en dos versos: el primer es llegeix en la vertical, el segon en l'horitzontal. Però el segon és l'invers del primer, i així el segon es llegeix quan es llegeix el primer de baix a dalt, i el primer es llegeix també quan es llegeix el segon de dreta a esquerra. En vertical, es llegeix el primer vers en anar, el segon en tornar; en horitzontal, el segon en anar, el primer en tornar. N'hi ha prou amb una de les dimensions de la creu, perquè hi són tots dos versos. Finalment, al poema XXVIII, l'últim del tractat, un vers únic és a tots dos eixos de la creu. Però es llegeix en palíndrom, tant del dret com del revés: *Oro te ramus aram, ara sumar et oro* (Oh fusta, t'ho imploro, tu que ets altar, imploro ser portat al teu altar). Una sola de les dues dimensions de la creu és suficient per llegir el vers, però a més es perd fins el sentit de lectura, que ja no compta. Dalt, baix, dreta, esquerra, cap importància per llegir. Aquesta pèrdua de referències espacials per expressar l'invisible a través del visible correspon en aquesta recerca del més enllà que explica Raban: citem la *declaratio* del poema II: «aquesta figura mostra la creu de Crist: amb les seves quatre branques, ho abraça tot, al cel, a terra i sota terra, és a dir el visible i l'invisible, l'animat i l'inanimat». I el poema XI: «a partir de l'invisible, resplendeix la santa glòria de la creu»” (HECK 2006, 119-120).

¹⁶³ Peter Klein va avançar molt menys el 1998 quan va intentar aplicar la idea de la visió espiritual de Sant Agustí a les visions apocalíptiques: “les visions de l'Apocalipsi de Sant Joan pertanyen a la segona categoria de la visió [...] La contemplació immediata del Diví no es produeix en les visions de l'Apocalipsi [...] per a les representacions de les visions apocalíptiques, es donava la paradoxa que s'havia de visualitzar alguna cosa que, en principi, els ulls del cos no podien veure i que era diferent de la realitat física. Els artistes medievals havien de desenvolupar, doncs, procediments iconogràfics que deixessin clar que les visions apocalíptiques de Sant Joan es referien a una altra classe de realitat, i que la seva experiència visionària era diferent de la manera normal de veure, tot i que el vident mateix encara pertanyia a la realitat física” (KLEIN 9 1998, 248-250).



Il·lustració 107. 107a. Els tres reis. Al Llibre de Pericopis d'Enric II, c. 1007, Múnic, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452. / 107b. L'espai basílic on avancen els tres reis. Dibuix de Walter Ueberwasser (UEBERWASSER 1951, 66).



Il·lustració 108. 108a. Mare de Déu, Llibre de Pericopis d'Enric II, c. 1007, Múnic, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452. / 108b. Cimbori de la Mare de Déu. Dibuix de Walter Ueberwasser (UEBERWASSER 1951, 67).

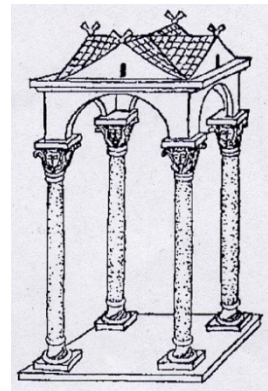
segles X i XI en què es distingia el fons de l'interior d'un edifici del fons exterior, amb colors diferents,^{xxxiii} i això en un context que entenia de pràctica desaparició de qualsevol tridimensionalitat que no fos aquesta essencial; i recollia com les figures i els objectes que es situaven en aquestes tres dimensions es representaven conceptualment, en la seva forma “tàctil”, o “real”, molt més que no pas en l'òptica, i que la representació conceptual era singularment apta per transmetre continguts i significacions a través de la posició i la grandària.^{xxxiv} Mentre feia també aquesta darrera afirmació, bé que girant els termes: “els motius no estan lligats per cap versemblança visual explícita, sinó pel seu lligam exegetic i espiritual”.^{xxxv} Sembla que es reforça el paral·lelisme que esbossaven les plantes de Sankt Gallen i d'Adamnan: en aquestes imatges de voluntat exegetica, com a les plantes d'Adamnan que també en tenien, el lloc i les seves característiques no se'ns donen òpticament; i a l'altra banda, podem adduir uns dibuixos on, com a la planta de Sankt Gallen, el contingut literal era molt clarament predominant: la Bíblia de Rodes, a la primera meitat del segle XI,¹⁶⁴ il·lustrava la història de Bel, de cap al final del llibre de Daniel (Dn 14,1-22): una narració estrictament humana de desemascament d'uns escurabosses utilitzant l'enginy, sense cap classe d'intervenció divina;¹⁶⁵ l'il·lustrador de la Bíblia la va resoldre amb dos dibuixos successius –vinyetes d'un còmic (il·l. 100)– on no va tenir cap dificultat a posar cada cosa al lloc on òpticament li tocava: el túnel a sota, la taula al costat, l'ídol presidint-la, els personatges en profunditat –sí que és molt gros el Daniel triomfant– i al fons una arquitectura ben creïble. És clar que sabia dibuixar així;¹⁶⁶ i també ho és que no ho trobava gaire interessant i que la imatge valuosa era l'altra, la que Yves Christe va designar el 1979 com a “imatge sintètica”: “imatges sintètiques [...] visions solemnes que combinen bo i superposant-les referències de l'Escriptura bastant complexes, on la voluntat de literalitat, evidentment, és absent [...] cal admetre que la voluntat de comentar, d'interpretar, era almenys tan viva com la d'il·lustrar”.^{xxxvi}

No hi havia exegesi, però, ni necessitat de referències bíbliques, a les lectures conceptuals i no òptiques de les imatges, que certament tendien a solemnes i no ens costa qualificar de “sintètiques”, que examinaven els autors que de Francovich havia decidit combatre; no n'hi havia a la del *Palatium* de Sant Apol·linar Nou amb què Dyggve l'havia encès el primer. La posició que Dyggve havia defensat era que el mosaic del *Palatium* representava les tres façanes d'una U que emmarcaven un espai central descobert:

¹⁶⁴ Per a la datació, v. la nota 185 i el text que hi remet.

¹⁶⁵ Els setanta sacerdots babilonis del déu Bel enganyen el seu poble i el rei fent-los creure que a la nit, quan el temple queda buit i tancat, el déu consumeix la totalitat de la gran quantitat de menjar i de vi que els exigeixen cada dia: en realitat, tenen un passatge que els permet entrar-hi en secret, ells i les seves famílies, i alimentar-se a càrrec de l'erari; Daniel, que es riu de la credulitat del rei, és condemnat a mort si no demostra que l'estàtua de Bel no es menja res, i se'n surt escampant cendra a terra quan els sacerdots ja són fora i acompanyant el rei l'endemà a l'hora de trencar el segell de la porta per comprovar que les ofrenes han tornat a desaparèixer i mostrar-li, sempre rialler, la gran quantitat de petjades que hi ha pertot; els sacerdots són executats i Daniel destrueix l'ídol i temple. Naturalment, “ningú, per insensat o neci que sigui, no gosarà afirmar” que a l'Escriptura hi hagi res de gratuït (v. nota 105); però hi ha casos i casos, i Esglésies que no consideren canònica aquesta narració.

¹⁶⁶ Contra les conseqüències que podrien derivar de l'acceptació mecànica de la idea que “no hi ha res en el vocabulari de l'època romànica que tradueixi la nostra noció d'espai, i l'art del període ignora la figuració de l'espai. Això no obstant, no deixem de projectar sobre les pintures, per un hàbit que ens resulta insuperable, les referències de l'espai tridimensional, en comptes de llegir els fons monocolors, per exemple, com a exteriors a la representació” (WIRTH 2 1999, 8).



Il·lustració 109: Walter Ueberwasser, representació perspectiva del tabernacle de la Mare de Déu de la il·lustració 26 (UEBERWASSER 1951, 67).



Il·lustracions 110, 111 i 112: algunes representacions estudiades per Lampl el 1961 (LAMPL 1960-1961) [en cap dels tres casos no es reproduïx la il·lustració de l'article].

Il·lustració 110: sacramentari d'Enric II, 1002-1003. Múnic, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456, f. 11v.

Il·lustració 111: coberta de vori dels Evangelis de Lorsch (detall), c. 810. Londres, Victoria & Albert Museum, 138:1 a 6-1866.

Il·lustració 112: tapís de Bayeux (detall): abadia de Westminster, s. XI. Bayeux, Museu del Tapís de Bayeux.

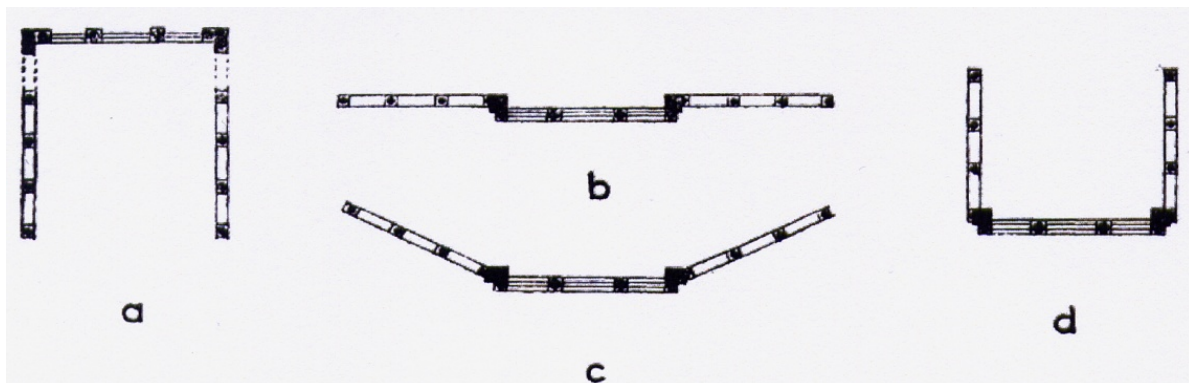
“cal imaginar-se les dues ales laterals de l'edifici sortint en angle recte cap a l'espectador, i *limitant així un espai rectangular*”¹⁶⁷ (il 101); s'havia de tenir en compte que “a l'antiguitat tardana, la representació artística es basa en un concepte fortament geomètric i no naturalista de la realitat, estrany als nostres ulls moderns, avesats a una representació perspectiva”,^{xxxvii} qüestió que Dyggve s'esforçava a documentar amb exemples escultòrics per fonamentar que “el mosaïcista es va servir d'una manera aleshores usual quan es volia representar un espai intern monumental, obrint simètricament i geomètricament els costats de l'ambient, reproducció que -em sembla que queda prou documentat amb els exemples adduïts- era completament coherent amb les regles estilísticoartístiques de l'època”.^{xxxviii} Aquest espai descobert així monumentalitzat precedia la sala del tron que s'anunciava rere el frontó, i era el lloc on el rei es presentava davant del poble per rebre'n les aclamacions; havia estat construït també al palau de Diocleciana a Split, on encara era visible (il 104); i de fet materialitzava un tipus fins aleshores ocult als ulls dels estudiosos, la “basílica hípetra per cerimònies”, en què es fonamentava una bona part de l'evolució de l'arquitectura occidental durant l'Edat Mitjana. Dyggve estava del tot convençut de la novetat de la seva aportació: “per la manera com l'artífex va representar el Palau, aquest, per dir-ho d'alguna manera, ha dormit el son de la bella dorment del bosc, son del qual em sembla que estic en condicions de despertar-lo amb la meua nova interpretació de la figuració arquitectònica, que forma el contingut del meu treball”,^{xxxix} i naturalment de Francovich no es va estar d'assenyalar, tal com ja ho havia fet Duval el 1965 des d'una posició ben diferent,^{xl} que aquesta U ja l'havien vista Jean Ebersolt el 1910¹⁶⁸ i François Benoit el 1933;¹⁶⁹ i encara abans Albrecht Haupt el 1909,¹⁷⁰ que Duval no havia citat.¹⁷¹

¹⁶⁷ (DYGGVE 1941, 16-17); amb una idea molt semblant, Norbert Schneider va interpretar, el 1972-1973, l'arquitectura representada sobre els arcs de la *Vida de Sant Bertí* (il 102 i 103), c1000, “visió de dues cares (multiperspectiva) [...] la torre central pot ser el cos occidental, o la torre de creuer occidental [...] L'arquitectura dels arcs es deixa llegir com a nau longitudinal [...] aquests fragments s'entenen com a les dues cares d'un únic cos d'edifici. Les torres següents, les entenc [...] com a representacions d'una torre única, la del creuer oriental [...] els braços del transsepte [...] l'absis” (N. SCHNEIDER 1973, 118-120); no és especialment diferent de la manera com Jean Wirth volia adaptar, el 1999, la noció de «representació desdoblada» de Lévi-Strauss –per a ell, «split representation»- a la imatge romànica (WIRTH 2 1999, 8 i 119-122).

¹⁶⁸ “El palau que Teodoric, rei dels Ostrogots, es va fer construir a Ravenna, quan es va haver apoderat de la ciutat, a finals del segle V [...] Una façana d'aquest palau es representa al cèlebre mosaic de Sant Apol·linar Nou a Ravenna. Al mig hi ha un pòrtic cobert amb un frontó triangular, on es llegeix la inscripció *PALATIVM* [...] A banda i banda del pòrtic hi ha columnates [...] Aquest peristil ha de representar la façana dels apartaments del rei. El pòrtic [...] presenta també una semblança sorprenent amb el peristil del palau de Diocleciana. Aquí, les arcades es disposen a banda i banda del pati per on s'accedeix a l'edifici principal del palau, amb la façana decorada amb un frontó triangular [...]” (EBERSOLT 1910, 165-166)

¹⁶⁹ “Alguns texts relatius al palau de Teodoric a Ravenna, una imatge parcial d'aquest palau en un mosaic de Sant Apol·linar Nou, ens ensenyen que al segle VI l'arquitectura adriàtica concebia el palau segons el model proposat per l'art ja orientaltzant del Baix Imperi romà. La part oficial [en nota: “És la representada al mosaic de Sant Apol·linar Nou”] consistia, exactament com al palau de Diocleciana a Split, en un pati quadrangular envoltat de pòrtics, al fons del qual s'alçava la façana de la sala del tron; l'única diferència és que a Ravenna hi havia una planta primera sobre els pòrtics” (BENOIT 1933, 54-55). Benoit inclou un dibuix del palau de Teodoric i del de Diocleciana, tots dos en perspectiva, el de Ravenna amb les ales del mosaic girades d'acord amb el seu text.

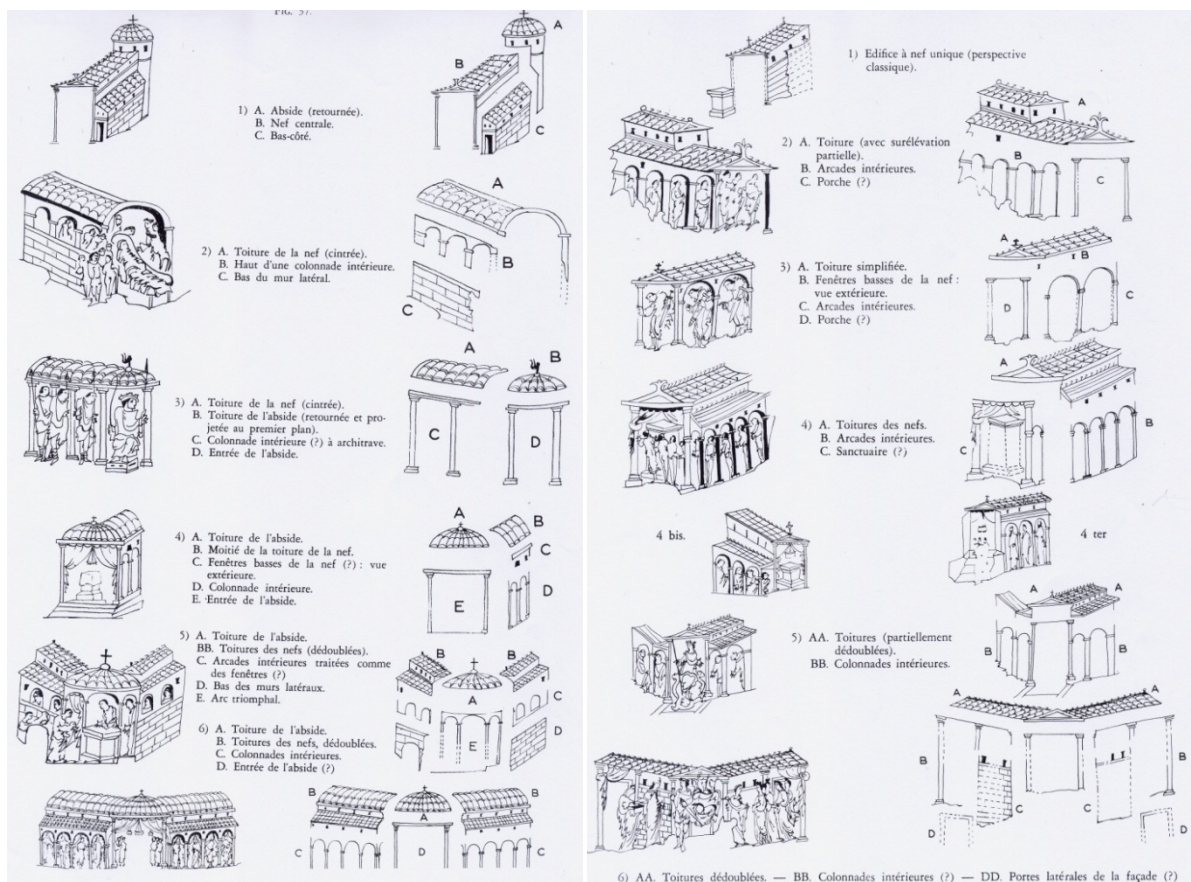
¹⁷⁰ Haupt comença estudiant la reconstrucció del palau de Teodoric, i passa després al mosaic: “[...] i al davant un frontó enlairat suportat per quatre columnes, que hi cabia, i així tenim al davant una imatge que de fet és ben semblant a la gran sala principal del Palau de Split [...] que servia d'entrada a les dependències de l'emperador. Teodoric coneixia aquest palau d'haver-hi viscut ell mateix en una època. D'aquí podria haver tret el motiu. Però aquí hi ha una cosa curiosa: el record de la imatge del «*Palatium*» a la capella reial. Si ens imaginem que en aquest mosaic els dos edificis de les ales no en segueixen l'alineació, sinó que contra aquesta primera il·lusió s'hi disposen en perpendicular, cosa que no s'hi podia representar en perspectiva, aleshores tenim una imatge que es correspon força amb la del pati del palau a Split, amb la sola diferència de la planta superior sobre les



Il·lustració 113: Noël Duval, i interpretacions en planta del mosaic del Palatium de Sant Apol·linar Nou. a) interpretació d'Einar Dyggve. b) interpretació considerada "més versemblant" per Duval el 1960. c) i d) interpretacions coherents amb el mosaic (DUVAL 1 1960)



Il·lustració 114: saltiri d'Utrecht, Salm 133, Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, f 75v (s IX).



Il·lustració 115: Noël Duval, anàlisi de les architectures del Saltiri d'Utrecht (DUVAL 2 1965, figures 37 i 38).

Ueberwasser havia explicat que les estilitzacions de les miniatures otonianes simplificaven tipus arquitectònics consolidats, havia generat efectivament les reconstruccions gràfiques de què l'acusava de Francovich, i n'havia suggerit d'altres sense arribar a dibuixar-les; així, l'emperador Otó III rebia l'homenatge de les nacions (*il 105 i 106a*) a la sala del tron d'un "edifici de nau longitudinal"^{XLII} i, quant al lloc on els tres reis es disposaven a l'adoració (*il 107a*), també "es tracta sens dubte d'una nau longitudinal";^{XLIII} en canvi, la mare de Déu que havia de rebre aquesta adoració (*il 108a*) seia en un tron sota "d'un cimbori que disposa frontons sobre totes quatre arcades", "com ens aclareix el dibuix de la representació perspectiva a què estem avesats"^{XLIII} (*il 109*). En tots tres casos, la clau de lectura era a la part superior de la miniatura, on es representava la coberta: la d'Otó III era una "coberta a dues aigües" que "s'ha reduït al mínim", però on "continua sent visible el petit frontó amb finestra que explica la coberta, amb la representació de dues projeccions alineades horitzontalment",^{XLIV} i la dels tres reis era anàloga en aquesta; la de la mare de Déu costava més d'interpretar: "de bon principi, la coberta amb els seus tres (!) frontons no es deixa entendre. Les fileres de teules no són paral·leles, sinó que simètricament entre frontons s'orienten les unes contra les altres [...] De fet, es tracta de la representació en dos plans d'una construcció quadrada [...] És només que aquests petits frontons no ocupen en el dibuix la seva posició correcta, manifestament per subratllar determinats accents de la composició figurativa".^{XLV} Aquestes cobertes que deien el tipus no pretenien establir cap relació sintàctica amb els elements de l'arquitectura de sota: l'horitzontal inferior de la cornisa en els dos primers casos, la que limitava per baix teules i frontons en el tercer, separaven dues representacions completament diferents i no hi havia cap pretensió de suggerir que les columnes suportessin la coberta. Les columnes eren de l'interior, i aquest volia ser el moment fort de la tesi: sota les cobertes que explicaven l'existència d'un exterior alhora que l'excloïen de la part important de la representació, es desplegava una idea d'espai interior tridimensional que es presentava en la projecció ortogonal de les columnes i l'axonometria vertical del pla del paviment i la paret del fons (*il 106b, 107b i 108b*), una consciència de l'essència de l'espai interior que s'entenia en les seves dimensions absolutes i autèntiques i no en cap de les múltiples aparences on la vista podria enganyar-se^{XLVI} -una consciència, en aquells anys del canvi de mil·lenni, adquirida de poc.¹⁷² La mirada

sales laterals; i també amb la disposició del palau que acabem de reconstruir, i amb les restes que se'n conserven encara avui" (HAUPT 1909, 155-156).

¹⁷¹ Francovich no es va estar de rabejar-se en l'encantada i el seu son, és clar (FRANCOVICH 1970, 6-7). D'altra banda, el de Dyggve és un cas extraordinari de longevitat polèmica; Rafael Hidalgo el 2007 i Deborah Mauskopf Deliyannis el 2010 encara es consideren obligats a negar validesa -sense argumentar-ho- a la seva lectura del palau: "és novament la teoria tradicional la que avui s'enforteix, segons la qual la representació del mosaic és molt més realista i senzilla que no el que han volgut veure-hi altres propostes. Així, el que es dissenya seria en sentit estricte la façana del palau, lineal i amb una doble galeria amb arcs als laterals [...] i amb accés tripartit central, lleugerament projectat respecte dels fronts laterals" (HIDALGO 2007, 163); i "la imatge [del palau de Teodoric al mosaic de Sant Apol·linar nou] representa una façana composta de columnates a banda i banda d'una entrada avançada central amb frontó. Aquesta façana podria haver estat tant a l'exterior del palau com en un costat d'un pati columnat dins del palau [...] Aquesta explicació simple és perfectament satisfactòria" (DELIYANNIS 2010, 161); tant l'un com l'altra semblen donar per bona la reivindicació d'originalitat de Dyggve sobre la idea que les ales del *Palatium* no eren coplanars amb el cos central.

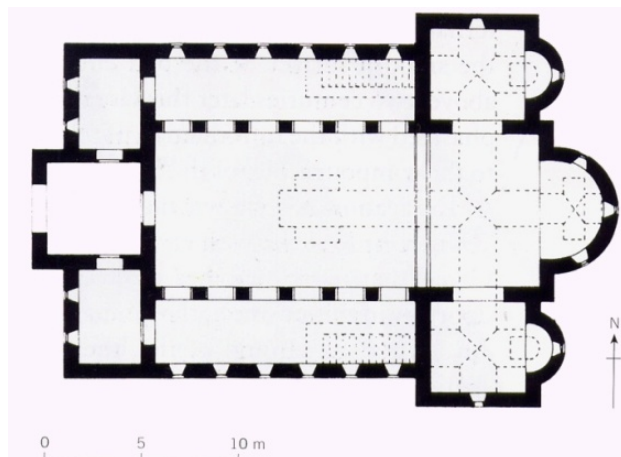
¹⁷² (UEBERWASSER 1951, 60). Ja hem assenyalat abans que en tot el programa de la capella de Carles el Calb, Eriúgena no fa sinó referències interiors; al segle VI, els poemes de Venanci Fortunat saltaven amb tota facilitat de l'interior a l'exterior i hi



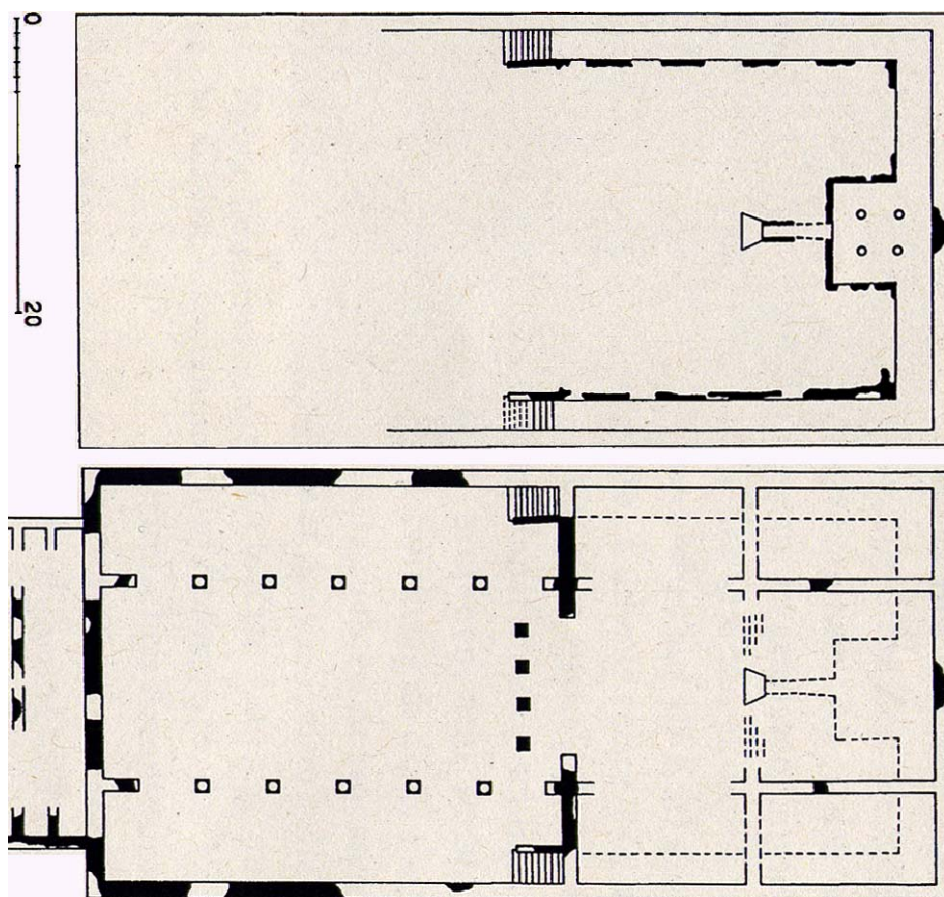
Il·lustració 116: pica beneitera de vori, Aquisgrà, tresor de la Catedral, c 1000.



Il·lustració 117: abadia de Hersfeld (imatge de 1909)



Il·lustració 118: Eginard, església de Sant Marcel i de Sant Pere, Steinbach, planta (815-827).



Il·lustració 119: església del monestir de Sankt Gallen (830-835), planta.

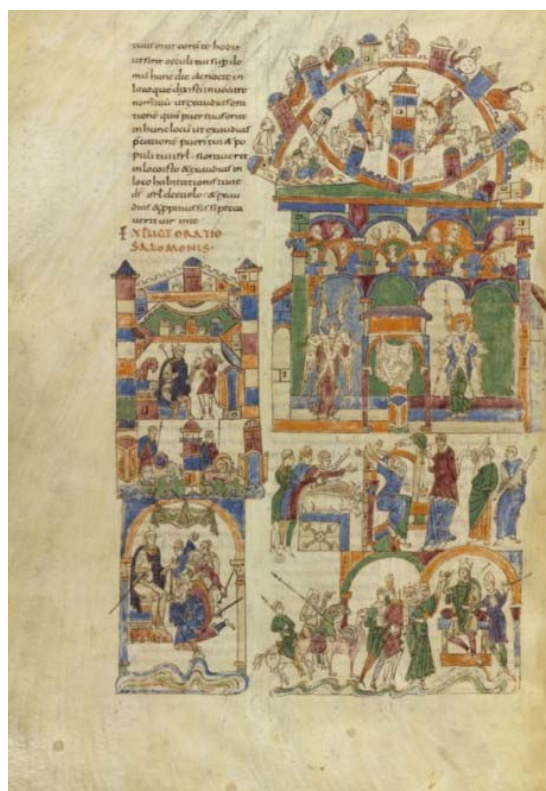
perspectiva s'errava quan creia que les figures s'havien disposat flotant en un espai concret; en realitat, no eren ni al davant ni al darrere, ni ençà ni enllà de cap element: eren dins d'un espai l'essència del qual era la interioritat. Ueberwasser desplegava, amb tot això, l'espai tridimensional no representatiu de Bunim, sense cap referència a les direccions aristotèliques; semblava que hi ressonés, si de cas, la definició de lloc que Aristòtil havia elaborat, “el lloc és el límit més interior i estàtic d'allò que conté”, “no són només els límits del recipient allò que sembla que sigui el lloc, sinó també allò que hi ha entre ells, que es considera buit”,¹⁷³ molt passada per la lectura que n'havia fet Eriúgena, “el lloc no és sinó el límit i la definició de tota natura finita”,^{XLVII} “el lloc [...] és constituït en les definicions de les coses que poden ser definides. Perquè el lloc no és sinó el límit pel qual cadascuna és continguda dins d'uns termes definits”,^{XLVIII} que acabava essent ben idealista, “de llocs n'hi ha de moltes menes: perquè hi ha tants llocs com coses que poden ser limitades, tant si són corpòries com incorpòries”,^{XLIX} i acaba essent obligat “confessar que el lloc només existeix en la ment. Perquè si tota definició és en l'art i tota art és en la ment, tot lloc, atès que el lloc és definició, necessàriament no serà enlloc si no en la ment”,^L i entendre que “si aquest món és un cos, se'n segueix necessàriament que les seves parts també són cossos [...] dels arguments precedents, se'n conclou que el món no és un lloc, sinó que està contingut en un lloc, dins dels límits fixats de la seva definició”.^{LI}

Si a Ueberwasser li calien representacions d'arquitectura molt sumàries i que poguessin suportar la idea de la projecció plana, Lampl volia arribar a unificar les més complexes quant al nombre de punts de vista manejats: que n'hi hagués més d'un –que l'objecte es veiés de front i de costat, o també de darrere–; que dels edificis se n'ensenyés alhora el dins i el fora, i de l'un o de l'altre més d'una visió; que el davant i el darrere s'invertissin; que les dimensions relatives reals es mantinguessin tan poc i es subvertissin francament; que de l'ampli catàleg de les deformacions utilitzades les úniques que semblés que en quedaven excloses fossin les pròpies de la perspectiva; que tot això junt caracteritzés la representació arquitectònica altmedieval, s'explicava perquè l'objectiu que es perseguia era presentar el concepte mental que l'artista s'havia format de l'edifici en el seu conjunt, que era precisament el que mai no podia donar cap visió realista particular.¹⁷⁴ Certament, la via del concepte mental podia conduir a una reducció

veien sempre la mateixa resplendor de la llum: v, a la nota 83, els dedicats a l'església del bisbe de Nantes i a la catedral de París, l'església de la Santa Creu, a l'emplaçament de Saint-Germain des Prés.

¹⁷³ Aristòtil arriba en aquesta definició, i amb aquest matis, a *Física*, IV,4; a les *Categories* havia parlat del lloc en discutir la quantitat, però havia renunciat explícitament a fer-ne cap elaboració específica (ARISTÒTIL c330aC, 122-123).

¹⁷⁴ Ja hem vist la idea més amunt, en Bunim. El 1946, André Grabar va proposar Plotí com a origen de tota aquesta representació que s'allunya de l'òptica: “per les opinions que va emetre sobre la manera com convé estudiar l'obra d'art, interrogar i gaudir de tota visió i en particular de la contemplació d'una creació artística, Plotí anuncia l'espectador medieval. I són les formes anticlássiques medievals les que semblen respondre més bé en aquest programa nou de què Plotí, primer que ningú, ens indica els elements” (GRABAR I 1946, 16). La referència va tenir els seus desenvolupaments; així, Luigi Vagnetti, el 1979: “val la pena recordar que, en coherència amb la seva substància unitària, en el pensament plotinià es posa l'accent en l'espiritualitat de l'acte visual i en l'exigència de transcendir també aquí la simple fisicitat fenomènica, per arribar a la comprensió intel·ligent dels fets als quals assistim [...] és fàcil d'entendre com conceptes d'aquest gènere poden haver col·laborat a la contracció de la sensibilitat pels caràcters d'un món físic prou desacreditat. Així, si l'origen del rebuig perspectiu de l'antiguitat tardana ha de buscar-se en fenòmens evolutius del gust i en la probable pèrdua d'alguns «secrets de l'ofici», el seu perpetuar-se i sublimar-se en fets figuratius absolutament aperspectius pot trobar també la seva explicació en la difusió del pensament de



Il·lustració 120. 120a. Bíblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 II, f 129v, i detall de la part superior de la columna dreta / 120b. Calc de la part superior de la columna dreta de 120a.

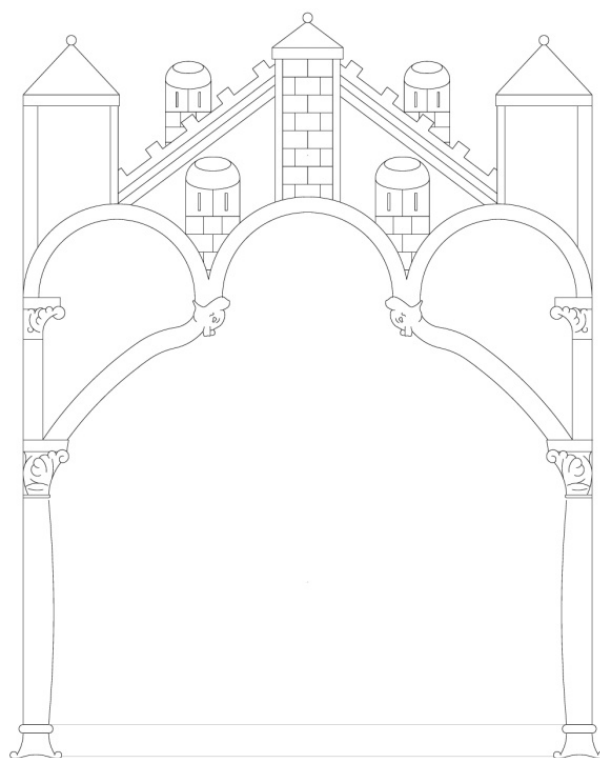
a la quinta essència –diferent sempre de la interioritat d'Ueberwasser: l'arc triomfal o el cimbori podien representar tota l'església, una única columna podia representar tota una columnata, perquè “els elements essencials creixen i es projecten al primer pla, els no essencials es redueixen de dimensió o desapareixen”-;^{LII} però Lampl es trobava molt més còmode quan podia treballar amb “un complex d'imatges successives i juxtaposades a la manera d'una frase que expressa una successió d'idees, com una descripció enumera els trets individuals successivament”-;^{LIII} cadascuna de les seves quaranta-tres petites il·lustracions podia descriure's en aquestes termes (il 110, 111 i 112).

Duval havia examinat la lectura de Dyggve per al mosaic del *Palatium* el 1960, s'havia fixat detalladament en l'encontre entre el cos central i les ales i n'havia deduït que, si hi havia alguna tridimensionalitat suggerida, era del pla del cos central enrere:^{LIV} les ales podien sortir del pla de la representació obliquament o perpendicularment, però no cap a l'espectador sinó allunyant-se'n (il 113); tanmateix, encara que “les indicacions de la perspectiva [...] no permeten descartar absolutament” cap d'aquestes possibilitats, la interpretació del palau com a edifici que desplega en tota l'amplada una gran façana fonamentalment coplanar “és, evidentment, la més versemblant”.^{LV} L'any següent, però, l'estudi del mosaic el va conduir a examinar les miniatures del Saltiri d'Utrecht,¹⁷⁵ i en particular la que il·lustra el salm 133¹⁷⁶ (il 114), que aquell mateix any va ser analitzada també per Lampl al text que hem seguit i per

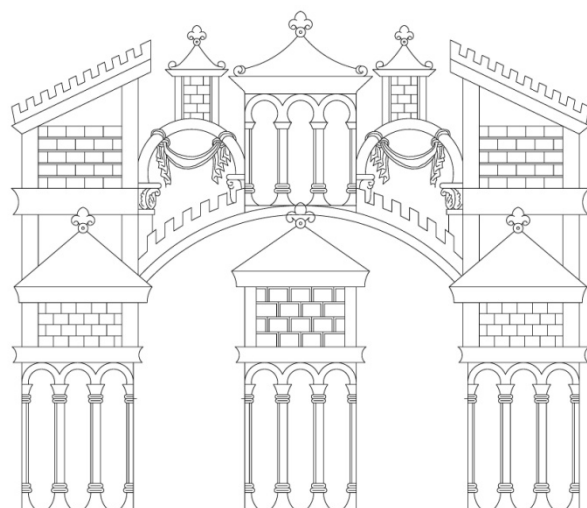
Plotí i en la seva incidència sobre les cultures protomedievales” (VAGNETTI 1979, 156-158); fent referència directa i explícita a Ueberwasser, Chiara Frugoni, el 1983, parla dels “principis d'estètica medieval formalitzats ja per Plotí, que tendeixen a donar la imatge en la seva llegibilitat més plena, posant-ne tots els components al primer pla, evitant escorços i ombres, desplegant un sòlid posant-ne els costats l'un al costat de l'altre com una capsula sense encolar” (FRUGONI 1983, 8); el mateix 1983, Vernant rematava un seu text sobre la representació arcaica i la mimètica a la Grècia clàssica, recordant que “sobre l'estatut i el destí de la imatge a Occident, al segle III de la nostra era Plotí marca l'inici del canvi pel qual la imatge, en comptes de ser definida com a imitació de l'aparença, serà interpretada filosòficament i teològicament, alhora que tractada plàsticament, com a expressió de l'essència. Novament, i per molt temps, la imatge es donarà com a tasca figurar l'invisible” (VERNANT 1983, 37); el 1996, Meta Ronk-Vaandrager situava també en Plotí la idea de la superioritat de la visió intel·lectual sobre la visió fenomènica que la imatge habitual ofereix als ulls corporals, perquè s'hi contempla la visió de la intel·ligència, de Déu; la duplictat de perspectives en una sola imatge podria considerar-se una ajuda per a aquesta visió intel·lectual, en tant que ens allunya de la visió fenomènica; també tindria aquesta funció el fet que un sol objecte representi la totalitat, o el procediment contrari de multiplicar els objectes, procedents de descripcions diferents i no coincidents, que observava en les representacions del Tabernacle que analitzava (RONK-VAANDRAGER 1996). Grabar, però, acabava el seu article del 1946 explicant que “no cal dir que les idees de Plotí no degueren exercir cap influència en l'activitat dels artistes del seu temps i de l'època següent [...] Els neoplatònics hostils al cristianisme no s'havien adonat, certament, de la relació que es podia establir entre les idees del seu mestre i l'obra artística que servia la causa dels seus enemics. Aquesta relació només té valor, evidentment, quan ens trobem en la necessitat de contemplar els fets d'aquesta època amb la distància de molts segles, i mancats de declaracions directes dels cristians mateixos sobre el valor religiós de les formes artístiques que empraven. Però en absència d'aquestes, el testimoni de Plotí em sembla cabdal per a la història de l'art. Ens ofereix les grans línies d'una explicació ideològica de les recerques que els artistes, empíricament, havien començat al seu temps i que van continuar sobretot als tallers cristians durant els darrers segles de l'antiguitat. La nova estètica que sortirà d'aquestes recerques acabarà servint exclusivament l'art cristià” (GRABAR 1946, 30-31) No discutirem, és clar, la procedència de la referència a Plotí; però el fet que hagi de ser per força indirecta –per via de Gregori de Nissa, d'Agustí, del pseudoDionisi, d'Eriúgena- atès el desconeixement absolut dels seus escrits a l'alta Edat Mitjana –de fet, a tota l'Edat Mitjana- exclou del tot que hi tornem.

¹⁷⁵ El còdex del Saltiri ha estat datat al segle IX, entre el 820 i el 840 (HORST sense data); però també s'ha dit amb molta insistència que en reproduïx, per via directa o indirecta, un altre de molt més antic: “Els coneguts dibuixos del Saltiri d'Utrecht [...] diuen força més sobre l'arquitectura i la indumentària del Baix Imperi que no sobre els del segle IX” (PRACCHI abril 1996, 3).

¹⁷⁶ Ho explicava ell mateix el 1965, amb un petit recorregut sobre la bibliografia relativa en aquest paral·lel des de finals del segle XIX (DUVAL 1965, 207-213).



Il·lustració 121. 121a. Bíblia de Rodes: París BNF, lat. 6 III, f 97, part inferior / 121b. Calc de 121a



Il·lustració 122. 122a. Bíblia de Ripoll: Vaticà, lat. 5729 f 209 (fragment) / 122b Calc de 122a



Il·lustració 123: Bíblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III, f 2v

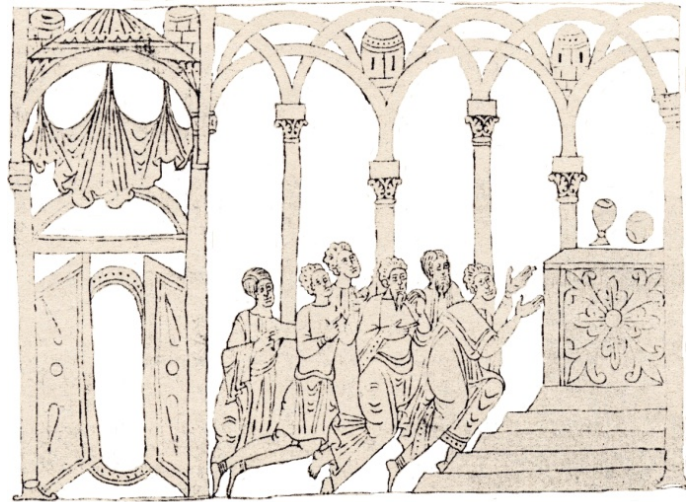
Karl M. Swoboda –que ja l’havia treballada el 1919-, en un article on suggeria que “tal com va ser el costum al llarg de l’Edat Mitjana, s’intenta la representació simultània de l’interior i l’exterior”.¹⁷⁷ Duval va desenvolupar la idea de la superposició de l’interior i l’exterior en el mateix dibuix; aquesta voluntat de superposició hauria generat una sistemàtica de descomposició en uns quants elements –l’absis, la façana principal, les façanes interiors de la nau, les cobertes de la nau i les naus laterals, el claristori- que després s’haurien tornat a muntar lliurement, i de vegades canviant-ne les relacions de paral·lelisme. I així,

“en imatges tals com la del salm 133, hem de distingir-hi tres zones en amplada; i dins de cadascuna, dos registres en alçada: a) L’element central amb, a sota, la columnata del santuari (arc triomfal), i a sobre el frontó de la façana o la coberta de l’absis (girada); i b) Les zones laterals amb, a sota, les columnates interiors; i, a sobre, les teulades i les finestres exteriors. Les relacions artificials entre aquestes diverses zones i els dos registres no han de generar cap il·lusió sobre l’homogeneïtat de conjunt. Cal insistir, en particular, en la partició en dos registres horitzontals [...]: en general, l’artista figura a sota l’interior de l’edifici; i a sobre, contràriament, dóna una vista de l’exterior”.¹⁷⁸

Quant al *Palatium*, anàlogament, “es tracta [...] d’una basílica desenvolupada. Cal [...] distingir-hi tres zones en amplada i dos registres en alçada. La triple arcada del centre sembla representar l’arc triomfal del fons de l’edifici més que no un pòrtic [...] i el frontó [...] és, ben evidentment, el de la façana. Per a les «ales», trobem la mateixa partició entre visió interior a sota (columnates) i visió exterior a sobre (finestres i teulada)”.¹⁷⁹ La idea, òbviament, era generalitzable a la majoria dels edificis del Saltiri, que Duval redibuixava i descomponia¹⁷⁸ (il·l. 115), i que hauria pogut retromuntar fàcilment: com en Lampl, la categoria operativa aquí era la de la posició –es manipulava la dreta i l’esquerra, l’ençà i l’enllà; no, però, l’amunt i avall-, sense el contingut exegetíc que després havia de trobar-hi Mentré. I també amb Lampl, desapareixia del tot la independència essencial de l’interior d’Ueberwasser, substituït per la menys problemàtica de les continuïtats entre els elements de l’interior i l’exterior entesos com dues cares equivalents del mateix objecte: el model no servia només per interpretar edificis estrictes, i una de les seves aplicacions més clares és la manera com Piotr Skubiszewski va analitzar el 1985 –ben creïblement- la pica de vori del tresor de la catedral d’Aquisgrà (il·l. 116), de poc abans de l’any 1000:¹⁷⁹ la pica és de planta octogonal i té dos pisos; en cadascuna de les cares dels dos pisos hi ha representat un personatge, no sempre del tot frontal, emmarcat per un element arquitectònic; al pis de baix els personatges són

¹⁷⁷ El tema central de l’article era el mosaic, sobre el qual Swoboda proposava “concloure amb precaució que els motius laterals de Ravenna són part d’un antic tipus de palau, i que no fem cap referència a si estan envoltant un pati o emmarcant un portal” (SWOBODA maig 1961, 82).

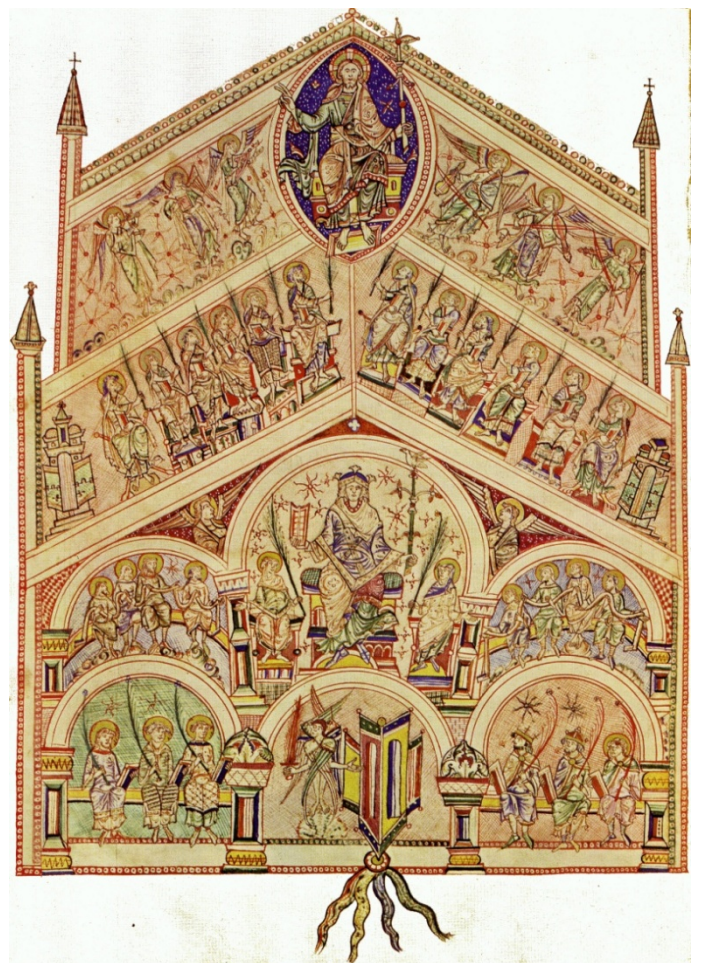
¹⁷⁸ Mark J. Johnson trobava aquesta interpretació “bastant complicada i confusa” el 1988 (JOHNSON 1988, 89-90); és veritat que Duval arribava a distingir la condició interior o exterior de determinats elements sense que sigui possible veure que pogués trobar en el dibuix ni la més mínima indicació en un sentit o un altre; però també ho és que el fet que una idea ens sembli complicada o confusa no constitueix cap indicació sobre les seves possibilitats d’haver estat operativa a l’alta Edat Mitjana, ni cap mesura de si podia haver-ho estat més o menys. Attilio Pracchi, el 1996, acceptava del tot les anàlisis de Duval dels edificis del Saltiri (PRACCHI abril 1996, 3); inversament, Kim Sexton, el 2009, veia perfectament adequat llegir els dibuixos amb criteris d’interpretació estrictament perspectius: els porxos representats al Saltiri d’Utrecht eren creïbles com a edificis realment existents en aquell moment, en particular per a l’administració de justícia d’acord amb les prescripcions emeses per Carlemany (SEXTON setembre 2009). Sexton datava la còpia del Saltiri entre el 845 i el 855; v. nota 175.



Il·lustració 124: bíblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III, f 77v



Il·lustració 125: saltiri de Stuttgart, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl fol 23 f 58r (1a meitat del segle IX).



Il·lustració 126: Florència, Biblioteca Laurenziana, Plut 12, cod 17, f 2v. Canterbury, poc després del 1100.

soldats, davant de les portes d'una muralla, per sobre de la qual es veuen edificis, o només els seus pinyons; al de dalt l'emperador, el papa i altres clergues estan drets o asseguts entre dues columnes i la draperia pròpia d'un interior. Skubiszewski entén que “a la zona inferior, s’hi veu una muralla amb les portes [...] aquesta part sembla una ciutat vista de fora [...]. El pis superior és un pòrtic [...] els soldats de la zona inferior fan guàrdia davant les portes obertes de la ciutat i miren enfora. Els personatges de la zona superior, com convé al papa, a l'emperador i als grans dignataris que apareixien solemnement a l'església o al palau, es representen en una actitud hieràtica. La pica [...] representa alhora l'exterior i l'interior d'una ciutat; la figura en la seva totalitat”.¹⁷⁹

Malgrat la virulència dels atacs de de Francovich contra Dyggve, Ueberwasser, Lampl i Duval, i les diferències entre cadascuna de les aproximacions, sembla que la idea que les representacions d'edificis que analitzaven havien estat muntades amb elements juxtaposats i al marge de cap sintaxi arquitectònica era compartida per tots cinc; i que també tots admetien que els edificis reals construïts contemporàniament amb l'execució d'aquestes representacions sí que utilitzaven una sintaxi, més o menys articulada segons l'autor, derivada d'un tipus basilical definit per l'arquitectura paleocristiana –i idèntic en el fonamental a la seva interpretació acadèmica- i d'uns conceptes d'ordre i disposició fidels a les definicions de Vitruvi¹⁸⁰ -i igualment acadèmics. La primera part de l'acord era una qüestió aleshores de bon elaborar, per relativament nova; però la bondat de l'observació, en general, és òbvia. La segona se'ls presentava com una obvietat; però ja aleshores era ben discutible. Lampl i Duval seguien explícitament Krautheimer, i al Krautheimer de la “Introduction to an «Iconography of Medieval Architecture»”, de 1942, podien trobar-hi enunciada la relació entre representació i arquitectura real que de Francovich considerava absurda; però en aquest Krautheimer que, com ells després, ja veia que “les representacions dels edificis en l'escultura i la pintura medievals [...] mostren la desintegració del prototipus en els seus elements individuals, la transferència selectiva de les parts i la seva nova barreja”,^{LIX} els edificis reals objecte d'estudi –els edificis reals que pretenien ser còpies d'un altre; i ja hem enunciat més amunt la universalitat dels models bíblics- havien estat generats amb el mateix procediment:

“el model mai no s'imita *in toto*. Hi ha una transferència selectiva dels elements arquitectònics. [...] Les parts que són seleccionades a les «còpies» mantenen relacions entre elles que no recorden de cap manera la seva associació prèvia en el model: la seva coherència original ha desaparegut. [...] Aquest procediment de descompondre l'original en parts individuals i de tornar

¹⁷⁹ (SKUBISZEWSKI I 1985, 144). Skubiszewski remetia explícitament l'origen d'aquesta seva interpretació a les lectures de l'arquitectura representada de Norbert Schneider (N. SCHNEIDER 1973), però no anava més enrere (SKUBISZEWSKI I 1985, 144 n 73).

¹⁸⁰ “L'arquitectura es compon de l'ordre, que en grec s'anomena *ιαξίς*, de la disposició, això de què els grecs diuen *διαθεσιν* [...] L'ordre és, en particular, l'arranjament mesurat dels membres d'un treball, i, en general, l'adequació de les proporcions a la simetria. Es regula per la quantitat [...] La quantitat és, al seu torn, l'adopció de mòduls en el treball i la correspondència de l'obra sencera amb cadascun dels membres. La disposició, en canvi, és la col·locació adient de les parts i l'efecte elegant de l'edifici d'acord amb la qualitat” (VITRUVI c 25 aC, I.2.1 i I.2.2).



Il·lustració 127: biblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III, f 134.

a barrejar-les va fer possible també l'enriquiment de la còpia amb l'afegit d'elements allunyats de l'original".^{LX}

El mateix 1942, Krautheimer decantava la recuperació de la basílica paleocristiana en T al segle IX carolingi cap a una recuperació del transsepte, i en particular el de Sant Pere de Roma;^{LXI} i caracteritzava l'abadia de Hersfeld (il 117), de mitjan IX, per les “masses arquitectòniques rivals” —els absis a l'est i la torre a l'oest— que “s'equilibren entre elles als extrems de l'edifici; manifesten una concepció de l'arquitectura diametralment oposada a la fluïdesa contínua i el simple contrast de masses de les basíliques paleocristianes de Roma i als seus derivats dels segles VIII i IX, a Roma i al Nord”.^{LXII} Masses arquitectòniques, i no unitat del tipus; peces d'origen divers associades amb una gramàtica altra, si n'hi ha cap: l'arquitectura dibuixada estaria accentuant, no invertint, les característiques de la construïda; i l'interès no es trobaria en la reconstrucció formal d'un model ideal i abstracte —molt més consistent dins del cap de qui el proposa que no pas històricament—, sinó en la comprensió de les raons del pes relatiu adjudicat als elements representats amb tanta artificiositat.¹⁸¹ El transsepte tancat d'Eginard a Steinbach (815-827),^{LXIII} (il 118) la relació de nau, transsepte i capçalera al Sankt Gallen que Gausbert sí que va construir (830-835)^{LXIV} (il 119) o les dimensions relatives de la rotonda de Guillem de Volpiano a Sant Benigne de Dijon (997-1018)^{LXV} (il 51) podrien acabar tenint, caracteritzades per aquí, una explicació on “la multiplicitat formal [...] amb els seus múltiples compromisos i combinacions” ja no fos necessàriament tan “abstrusa [...] que] no permet entendre cap línia clara”; podria resultar que aquesta arquitectura que “sembla haver-se mogut essencialment entre els dos pols que van establir els grans edificis *Romano more* de l'època de Carlemany i els petits edificis de la reforma d'Aniana”,^{LXVI} aquest territori sense estil d'on Frankl només mig ens salvava amb Hildesheim i amb Cluny —com sempre més després¹⁸²— hagués organitzat la seva coherència precisament sobre la potència dels episodis.

Els dibuixants d'aquestes miniatures d'interpretació complexa sí que s'haurien mogut, doncs, en una comprensió de l'arquitectura molt propera a la dels que la projectaven, i té sentit que ens mirem les que es van elaborar en el context de Sant Pere de Rodes. Estudiarem en particular, de la Bíblia de Rodes, les arquitectures dibuixades als folis 129v del volum II —la columna dreta, i més particularment la part superior— i 97 del volum III —il·lustració inferior— (il 120 i 121);^{LXVII} i de la de Ripoll, la del foli 209 (il 122).^{LXVIII}

¹⁸¹ “Schleiermacher va establir que l'hermenèutica [...] es proposa d'entendre, més enllà de tot sentit aparent o immediat, el sentit «subtil» —és a dir, ocult, però present— que amaga un text darrere dels seus signes aparents [...] Tot allò que ha assolit la consideració de text literari canònic [...] ho ha fet gràcies a un ús de la llengua que s'aparta del que solem entendre per «ús lingüístic ordinari». Hi ha un «ús retòric» de la llengua que resulta sempre poc o molt estrany a l'ús ordinari [...] Aquest «ús retòric» [...] és allò que ha d'ocupar pròpiament l'hermeneuta. Amb altres paraules: la voluntat expressa de fer servir el llenguatge d'acord amb lleis més complicades que les que presideixen els actes de comunicació verbal directa és allò que assenyalava la pertinença de la pròpia operació interpretativa” (LLOVET 1996, 218-219).

¹⁸² “Amb aquest material formal, l'arquitectura que va venir després va fer, per una banda, Sant Miquel de Hildesheim; per l'altra, Cluny” (JACOBSEN I 1988, 347); o “amb el canvi de mil·lenni [...] un canvi en la concepció de l'edifici, una exigència de la solució arquitectònicament més neta, estèticament més perfecta. El creuer és concebut com la intersecció de dues direccions espacials, la nau central i el cor prolongat i el transsepte. No, com fins aleshores, tan sols llegible en planta: ara, les dues direccions s'igualen en secció. Allí on es troben apareixen arcs amb la mateixa llum i des de la mateixa línia d'impostes, de paret a paret. Ja no aïllen espacialment el creuer, sinó que el qualifiquen com a part de l'espai general. Aquest és el moment, en la història de l'evolució, de l'església de Sant Miquel de Hildesheim” (BESELER 1954, 89).



Il·lustració 128: bíblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III, f 134v



Il·lustració 129: bíblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III, f 84

Utilitzarem, de manera auxiliar, un conjunt de miniatures del volum III de la Bíblia de Rodes i algunes més de la de Ripoll. La miniatura de Rodes II 129v és obra d'un *segon artista* –autor també de les altres il·lustracions del mateix volum II de Rodes i de la immensa majoria de les de la Bíblia de Ripoll-, i les altres dues podrien ser d'un únic *tercer artista* –responsable igualment de la resta de les il·lustracions del volum III de Rodes-;¹⁸³ totes tres miniatures es van dibuixar a l'escriptori del monestir de Ripoll, o potser –les de la Bíblia de Rodes- al de Sant Pere de Rodes¹⁸⁴ abans que s'acabés el segon terç del segle XI, amb preferència, entre la bibliografia catalana, per una datació anterior al 1046, i l'estudi més recent i més atent –el d'Anscari M. Mundó del 2002- situant-les totes tres a la segona dècada del segle XI i les de Rodes entre el 1010 i el 1015;¹⁸⁵ en gros: van ser dibuixades al lloc on es va pensar l'església i quan

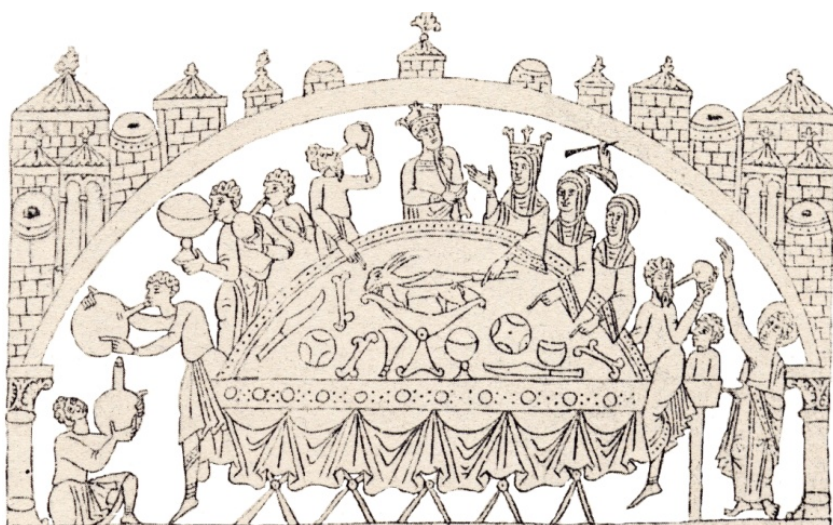
¹⁸³ Seguim, quant a la designació dels autors, la d'Anscari M. Mundó (MUNDÓ 7 2002), diferent de la que havia estat adoptada abans per François Avril, Jean Pierre Aniel, Mireille Mentré, Alix Saulnier i Yolanta Zaluska (AVRIL, et al. 1982) que Rosa Alcoy (ALCOY I PEDRÓS 1 1987) havia mantingut: el *segon artista* de Mundó és el primer d'Avril i Alcoy, i el *tercer artista* de Mundó és el segon d'Avril i Alcoy per al f 97 de Rodes III. El f 209 de Ripoll queda fora del camp estudiat per Avril, i Alcoy (ALCOY I PEDRÓS 2 1987) no es plantejava que pogués ser obra del mateix autor que treballa a Rodes III; Contessa precisa que “un mestre diferent, un bon dibuixant que aparentment només va treballar en aquesta pàgina, va executar la il·lustració del foli 209r, la visió d'Ezequiel a la plana dels ossos secs (37:1-10) i el Temple descrit al capítol 60 (sic), un magnífic edifici simètric” (CONTESSA 1 2005-2008, 80); de fet, ens sembla que Morelli dubtaria a admetre la identificació de Mundó: ho apuntem més avall, al dibuix dels capitells; quant als nostres interessos, però, res no depèn de si aquesta identificació és encertada o no.

¹⁸⁴ La bibliografia coincideix, sense excepcions, a situar la il·lustració de la Bíblia de Ripoll a Ripoll; quant a la de la Bíblia de Rodes, les opinions difereixen: Wilhelm Neuß, el 1922, la veia probablement de Ripoll, tot i que no descartava que s'hagués fet a Rodes, si s'admetia l'existència de relacions molt intenses entre tots dos escriptors (NEUß 2 1922, 28-29); alguns anys després, el mateix Neuß la situava decididament a Rodes (NEUß 3 1947-1951, 261); el 1972, Peter Klein assenyalava que no hi havia cap evidència que permetés decidir la qüestió –tot i l'absència de miniatures conegudes procedents de Rodes- i apuntava opcions intermèdies: “existeix la possibilitat que la Bíblia parisina hagués estat escrita i parcialment miniada a Ripoll i que s'hagués intentat després, a Rodes, de completar-ne les il·lustracions, sense haver pogut acabar-les” (KLEIN 2 1972, 101); Immaculada Lorés, el 2002, considerava probable aquesta localització doble: la Bíblia de Rodes hauria estat començada a Ripoll, però hauria pogut acabar d'il·lustrar-se a Rodes (LORÉS 3 2002, 214); Anscari M. Mundó, el mateix 2002, considerava que fins que no es demostrés que a Rodes hi havia la possibilitat d'executar-hi miniatures –Lorés ho donava per demostrat a partir de les últimes descobertes, a Rodes, de pintura mural-, no hi havia cap raó per dubtar de l'origen ripollès de la totalitat de les il·lustracions de la Bíblia de Rodes, incloses les del volum IV (MUNDÓ 7 2002); el 2009, Andreina Contessa les considerava fetes totes dues a Ripoll, sense plantejar la discussió (CONTESSA 2 2009, 165).

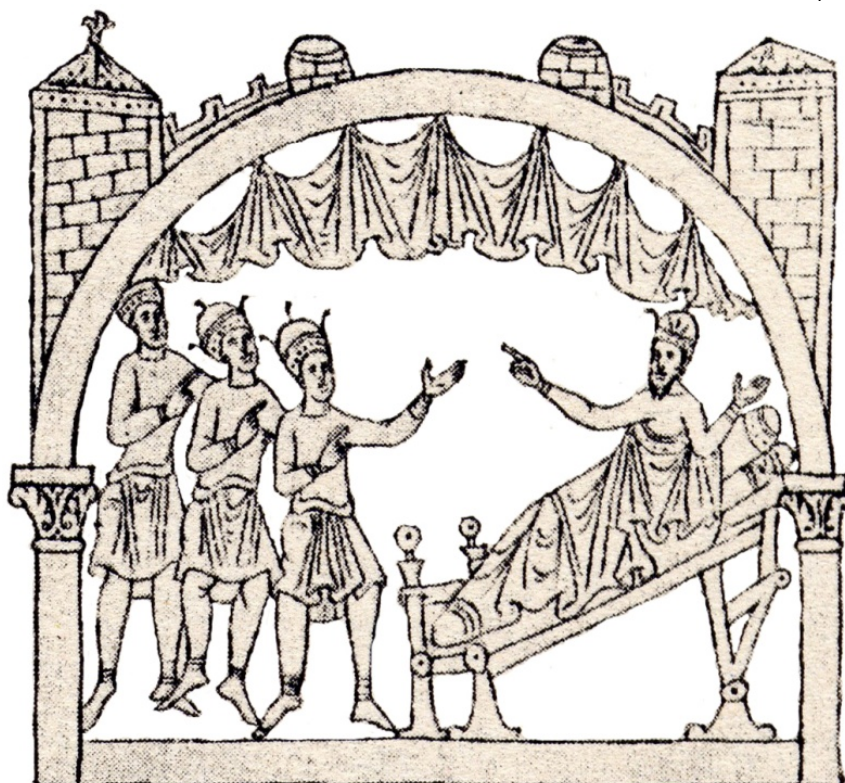
¹⁸⁵ Wilhelm Neuß, que el 1912 havia situat l'elaboració de la Bíblia de Rodes al segle X i la de Ripoll –per a ell encara de Farfa, aleshores- al segle XI (NEUß 1 1912, 203), el 1922 les veia totes dues de la primera meitat del segle XI, i escrita primer la de Rodes, tot i que potser il·lustrada després (NEUß 2 1922, 29); després, però, va tornar a avançar la redacció de la Bíblia de Rodes i la va situar al voltant de l'any 1000 (NEUß 3 1947-1951, 261); inversament, el 1972, Peter Klein va proposar datar els tres primers volums de Rodes al segon terç del segle XI –a partir de paral·lelismes amb altres manuscrits datats en aquest interval: paral·lelismes, però, que només argumentava per al volum III-, i el 1982, Avril, Aniel, Mentré, Saulnier i Zaluska donaven per bona aquesta data de Klein (AVRIL, et al. 1982, 42); Alcoy, en canvi, tot i que en general seguia Avril, acceptava per al treball del segon artista –per a ella, *primer artifex*- la cronologia inicial de Neuß, la primera meitat del segle XI; Immaculada Lorés, el 2002, situava la major part de la il·lustració de totes dues bibles a l'època d'Oliba, que hauria estat l'impulsor de l'empresa, tot i que la finalització de l'avui volum IV de Rodes podria haver-se de situar molt després del 1046 de la mort de l'abat, i fins als inicis del segle XII (LORÉS 3 2002, 215-219); en general, per a Lorés, les il·lustracions de la Bíblia de Ripoll precedeixen les de la de Rodes (LORÉS 3 2002, 219), i Contessa és del mateix parer (CONTESSA 2 2009, 165); Mundó, el mateix 2002 que Lorés, veia el segon i el tercer artista de Rodes treballant alhora, i simultàniament amb l'escriptura del text que il·lustraven, entre el 1010 i el 1015, i tot i que admetia que la feina del quart artista a l'Apocalipsi del volum IV podria ser posterior, l'entenia realitzada en vida d'Oliba i probablement abans del 1022 de la consagració de l'església de Sant Pere de Rodes; la Bíblia de Ripoll hauria estat il·lustrada immediatament després de la de Rodes, que li hauria servit de model (MUNDÓ 7 2002). Rosa Alcoy (ALCOY I PEDRÓS 1 1987, 302-303, n 1 i 3) feia referència, com a citada per Salvador Sanpere i Miquel a *La pintura Mig-aval catalana: L'Art barbre*, Barcelona, s.d., p 60, a una bibliografia molt inicial –que en el text no tenim en compte- que considerava totes dues bibles realitzades al segle X: LABARTE, Jules. *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, París, 1865; també MOLINIER, Auguste. *Les manuscrits et les miniatures*, París, Hachette, 1892; i BERGER, Samuel. *Histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du Moyen Âge*, París, Hachette, 1893 (p 24-25); Labarte, al volum tercer



Il·lustracions 130 i 131. 130: Bíblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III, f 97, superior / 131: Bíblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III, f 127.



Il·lustració 132: Bíblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III, f 66v.



Il·lustració 133: Bíblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III, f 143v.

l'església va ser pensada o no gaire després, per il·lustrar uns textos fonamentals en la formació d'aquells que la van pensar, i per les mans d'algú que havia de tenir una formació molt semblant a la que tenien ells.

La miniatura de Rodes II 129v ja va ser descrita per Neuß el 1922: “el pintor de la Bíblia de Rodes va representar un primer cicle de Salomó al foli 75, [...] i un segon cicle de conjunt al foli 129 a partir de fonts diverses [...] al costat d'aquestes escenes el Temple mateix amb l'Arca de l'Aliança i els querubins i la consagració, a sobre les fortaleeses de Salomó (2Cr 8, 1s; 1R 9,17s) i a sota de tot la visita de la reina de Sabà (2Cr 9,1s; 1R 10,1s)”.^{LXIX} El 1970, Carol Herselle Krinsky reiterava la proximitat entre el dibuix i el text, “l'artista representa una sèrie de recintes emmurallats i el santuari amb els serafins, un vel, i un altar, i un altar del sacrifici, tot seguint el text bíblic”, i assenyalava que aquesta fidelitat era molt excepcional en les representacions del temple abans del 1500.¹⁸⁶ El 1987, Rosa Alcoy coincidia del tot amb Neuß: “foli 129v. [...] A la columna figurada de la dreta, més ampla, destaca al capdamunt la presa de la ciutat de Guèzer, mentre que és la visió de l'Arca Santa, enquadrada entre dos serafins i amb el vel del santuari, la imatge més rellevant per sobre del decurs narratiu, que es reprèn amb el torn dels sacrificis i la pregària envers la divinitat, de qui es palesa la presència mitjançant una mà dibuixada enlaire. Al darrer episodi d'aquesta pàgina [...] és representada [...] l'arribada de la reina de Sabà davant Salomó”.^{LXX} Neuß i Alcoy veien una columna amb quatre registres, els mateixos que, implícitament, havia entès Mentre el 1982: “Quant als altars, els dos registres del mig de la part dreta de la imatge donen dues representacions, l'una per a l'altar de l'encens, dins del santuari (al registre nº 2), l'altra per a l'altar de l'holocaust, al pati (al registre nº 3). L'altar de l'encens, o «altar d'or», és el previst per David (1Cr 28,18), situat per Salomó dins del Temple (2Cr 4,19) [...] l'altar de l'encens es troba situat, d'acord amb el text bíblic, davant del Sant dels Sants (especificat pel vel i els querubins)”;^{LXXI} per a tots tres, hi havia un primer registre, dalt de tot, amb una fortalesa o una ciutat;¹⁸⁷ el segon era el de l'edifici del Temple de Salomó; al tercer, s'hi representava la dedicació del Temple, que es celebrava a l'atri; i el quart recollia l'audiència a la reina de Sabà al palau del rei. El 1996, però, Meta Ronk-Vaandrager va distingir en aquesta columna un cinquè tema: “el costat dret [...] comporta igualment uns quants registres, i representa, de dalt a baix,

- els murs fortificats de la ciutat de Jerusalem, vigilats pels soldats;
- dotze arcades i dotze homes, que poden representar la Jerusalem celestial [...];

d'aquesta seva *Histoire* (p 126), volia la Bíblia de Rodes —de Noailles— anterior al 973 de la coronació d'Otó II, i Berger és la font utilitzada per Neuß per a la seva primera datació (NEUß I 1912, 203 n3).

¹⁸⁶ (KRINSKY 2 1970). Krinsky explicava com, durant tota l'Edat Mitjana, les representacions del Temple van ser universalment convencionals, a Orient i a Occident; els tipus orientals haurien estat el cimbori i el teló d'edificis, i els occidentals la ciutat sobre arcades, fins al XIII, i l'església contemporània sobretot a partir del XIV, amb algunes aparicions anteriors. Abans del segle XIV, la precisió d'aquesta miniatura de la Bíblia de Rodes en faria un cas únic.

¹⁸⁷ Tant de les fortaleeses a què es refereix Neuß com de la ciutat de Guèzer, 1R i 2Cr en parlen immediatament després d'haver descrit la consagració del Temple; la conquesta de Guèzer, però, no és obra de Salomó sinó del Faraó, i l'única plaça que s'esmenta com a conquerida per Salomó és la d'Hemat Sobà.



Il·lustració 134: oratori de Germigny-des-Prés, mosaic de la capçalera, c800.

- el Sant dels Sants del Temple amb l'Arca, sota una edícula i protegida pels dos querubins;
- el Sant i l'entrada (de dreta a esquerra), on Salomó prega i consagra el Temple (al Sant), i el sacrifici dels animals a l'entrada;
- l'arribada de la reina de Sabà [...] davant del tron de Salomó, al seu palau".^{LXXII}

La situació de la pregària i la dedicació a l'hecal no es correspon amb el text bíblic,¹⁸⁸ però tant la identificació de Jerusalem en la ciutat del primer registre com la distinció entre els dotze arcs situats per sobre del nivell de les galeries laterals del Temple i els quatre que, amb els ronyons massissats uniformement, situen la clau a l'altura de la coronació d'aquestes galeries, afegeixen significació a la miniatura en la línia dels sentits múltiples i la unifiquen considerablement més que no hi queda si seguim únicament Neuß, Alcoy i Mentré; acceptar l'estructura de Ronk-Vaandrager no suposa generar cap contradicció que convingui aclarir: les tres lectures primeres remetent al sentit literal allí on la quarta busca l'analogic i l'anagògic, i els merlets del primer registre poden ser alhora els de la ciutat que els enemics d'Israel o dels seus aliats defensen literalment a cops de roc, o els de la Jerusalem històrica del salm 48 (47),¹⁸⁹ i també els de la Jerusalem celestial ja present, al·legòricament l'Església, protegits pels seus doctors que s'encarreguen d'oposar-se als heretges i de mantenir la puresa de la fe;¹⁹⁰ la substitució de les dotze portes per dotze torres ja venia de l'Apocalipsi de Trèveris, de principis del segle IX,^{LXXIII} i de torres n'hem trobat també a totes les Jerusalems celestials dels Beats. Altre tant amb els arcs: és legítim entendre'ls tots setze junts, com sembla que ho fan Neuß, Alcoy i Mentré, i tenim l'interior del Temple força ple de sacerdots i configurat com el d'una església de sala –sense cap suport del text d'IR ni de 2Cr, però presentat igualment així pel tercer artista, i almenys dues vegades, a la mateixa Bíblia de Rodes, III f 2v i III f 77v¹⁹¹ (il 123 i 124)-; però si, amb Ronk-Vaandrager, els separem i deixem els quatre de

¹⁸⁸ 2Cr 6,13 situa explícitament Salomó agenollat, i amb els braços estesos com a la il·lustració, dalt d'una tribuna de bronze que havia fet situar enmig del pati.

¹⁸⁹ "Circuleu per Sion i gireu-hi a l'entorn, / les seves torres compteu, / fixeu-vos en la seva muralla, / considereu els seus merlets" (UBACH 1932, Sal 48,13-14); "Recorreu tot Sion, feu-ne la volta, / Compteu les seves torres, / Pareu esment en ses muralles, / Resseguiu-ne els castells" (CARDÓ 1948, Sal 48,13-14); i "Recorreu les muralles de Sion; / Compteu les seves torres, / mireu les seves fortificacions, / resseguiu-ne els merlets" (G. M. CAMPS 1968, Sal 48,13-14). v també nota 81.

¹⁹⁰ "Des del final de l'antiguitat fins almenys a finals del segle XII, el món cristià reconeix en l'Apocalipsi una imatge al·legòrica i repetitiva del conjunt del temps de l'Església, entre l'Encarnació i el Segon Adveniment de Crist [...] El que es diu de la ciutat santa, d'Ap 21,9 al final del capítol 22 no és només una imatge del futur. L'exegeta hi reconeix alhora realitats presents i futures [...] La Jerusalem apocalíptica [és alhora] una ciutat celestial ideal, ja present, el model de l'*Ecclesia terrena* en lluita per a l'acompliment definitiu, i la ciutat del futur on es pot veure la reunió de l'*Ecclesia superna* i de l'Església terrenal que ha arribat al final del seu pelegrinatge [...] L'Església que s'està fent, com a reflex a la terra de la Jerusalem celestial, és d'alguna manera una anticipació de la Jerusalem futura" (CHRISTE 06 1981, 173-175); i això té traducció iconogràfica: "la iconografia medieval, de la mateixa manera que la tradició exegètica, pot molt ben concebre una imatge de Jerusalem com una ciutat del present, com a figura ideal de l'*Ecclesia* del *millennium*: és alhora la imatge de l'*Ecclesia terrena* i de l'Església-Regne de Crist en la seva realitat celestial actual" (CHRISTE 06 1981, 177). Christe esmenta les Jerusalems Celestials on es representa la guàrdia dels àngels armats (a Moissac, en un capitell, són homes), i explicita que aquestes Jerusalems són actuals, no futures, perquè aleshores no caldrà cap guàrdia; v més avall en el cos del text per a la part de la muralla sense guàrdia; i la nota 369 per a un recorregut una mica més ampli de la qüestió.

¹⁹¹ Per il·lustrar, en el primer cas, Is 6,1-7: "Fou l'any de la mort del rei Ozias, quan vaig veure el Senyor assegut en un tron alt i elevat; l'orla del seu vestit omplia el santuari. Hi havia serafins damunt d'ell, de sis ales cada un: amb dues es tapaven la cara, amb dues més es cobrien els peus i amb les altres dues volaven. I es cridaven l'un a l'altre, dient: Sant, Sant, Sant, / Jahvè Sabaot. / La seva glòria omple tota la terra! I se somovien els golfos de les portes per la veu del qui cridava i el temple s'omplia de fum. Vaig dir: Ai de mi, que estic perdut; que sóc un home, / jo, de llavis impurs, / i els meus ulls han vist el Rei, Jahvè Sabaot! Va



Il·lustració 135: París, BNF 9530, còpia del Gènesi de Cotton, Londres, British Library, Codex Cotton Otho B VI, f 48r. L'original, del segle V, gairebé totalment cremat.



Il·lustracions 136 i 137. 136: bateig de Crist, Evangeli de l'abadessa Hitda, Darmstadt, Hessische Landesbibliothek Hs 1640 f75.

Il·lustració 137: Vida de Sant Amand, Valenciennes, Bibliothèque Municipale, cod. 502, fl 18v

sota a l'edifici principal, podem veure els altres dotze, en sentit literal i en tant que arcs, als pòrtics – imaginables, però tampoc descrits- dels atris de 2Cr 4,9, el dels sacerdots o el gran -i en aquest segon cas emparant el poble-; i en sentit anagògic i en tant que dotze, a la muralla de la Jerusalem celestial, constituint-ne les dotze portes monumentals, amb els dotze àngels que en tenen cura d'Ap 21,12. La duplicació de la ciutat de Déu, a dalt amb tot el seu el perímetre i immediatament a sota amb l'alçat dels arcs de la muralla no és problemàtica: la il·lustració del Saltiri de Stuttgart f 58r (il 125), de la primera meitat del segle IX,¹⁹² que representa la princesa del salm 45 (44) conduïda amb el seu seguici al palau del rei amb qui es casarà -i la identificació d'aquest palau amb la nova Jerusalem és immediata- dibuixa igualment el palau com un perímetre circular sobre una muralla amb tres portes, aquí només una de les cares de la ciutat quadrada. De fet, la ciutat de Déu és tant la Jerusalem escatològica com la mateixa Església,¹⁹³ i la representació de la ciutat de Déu de Sant Agustí dibuixada a Canterbury cap al 1100 i avui a la Biblioteca Laurenziana (il 126) les reuneix totes dues: a dalt hi ha la ciutat de l'Apocalipsi, “dalt de tot [...] seu el Crist en una mandorla [...]. A banda i banda [...] tres àngels músics. A sota, li reten homenatge, amb palmons a les mans, ordenats en dos grups de sis, els apòstols”; i a la part de baix, l'Església, “ha estat resolta amb els arcs [...]. Els arcs de les dues plantes de sota són senyals distintius per a la identificació visual de l'*Ecclesia*, no formes ornamentals [...]. L'arcada trevolada triple, enmig de la qual hi ha la personificació de l'*Ecclesia triumphans*, que equilibra el *Christus triumphans* de la mandorla, vol ser entesa com a imitació de la secció transversal d'una església real amb nau central i naus laterals”;^{LXXIV} la ciutat de dalt ha estat caracteritzada pels quatre costats del seu perímetre -els quatre paral·lelograms dels tres i tres àngels i sis i sis apòstols- que hi són tots però no munten cap geometria; i la ciutat de baix per la forma de la secció: en termes de categories aristotèliques, la de dalt per la quantitat i la de baix per la qualitat. En el nostre dibuix hi ha la mateixa dualitat, en posició inversa: a dalt hi ha el perímetre –la qualitat- i a baix el nombre de portes –la quantitat.

Quant a la mesura com aquesta lectura unifica el dibuix, en sentit literal, la il·lustració del Temple, semicercle sobre quadrat,¹⁹⁴ s'articula com una successió completament ordenada de recintes continguts cadascun en l'anterior, que comença a dalt amb la muralla de Jerusalem -la idea de recinte adscrita a la

volar aleshores cap a mi un dels serafins, duent a la mà un carbó encès que amb uns molls havia pres de damunt de l'altar. Em va tocar la boca i va dir: Mira que això ha tocat els teus llavis, / i la teva iniquitat s'ha esvaït / i el teu pecat ha estat esborrat”; i en el segon, Jl 1,9-14: “S'estronca oblació i libació / del temple de Jahvè, / fan dol els sacerdots, / ministres de Jahvè / [...] / Cenyiu-vos i lamenteu-vos, els sacerdots, / ululeu, els ministres de l'altar, / entreu, pernocteu entre sacs, / ministres del meu Déu, / perquè s'estronca del temple del vostre Déu / oblació i libació; / assenyaleu un dejuni sant, / convoqueu una reunió solemne, / aplegueu els ancians, / tots els habitants del país, / al temple de Jahvè, el vostre Déu, / i clameu a Jahvè”.

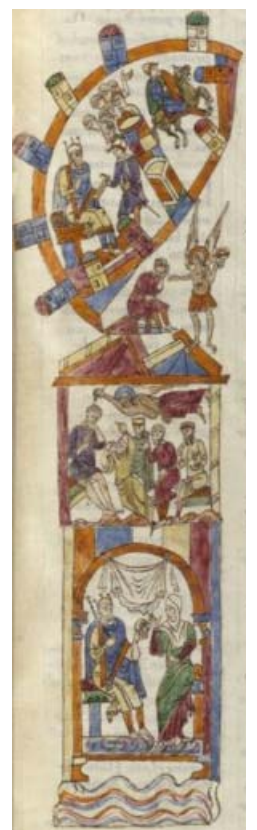
¹⁹² v nota 153.

¹⁹³ “Segons Sant Pau, l'Església, tot i que és d'aquest món, té dimensió escatològica i es troba en continuïtat amb la Jerusalem celestial on el Déu vivent resideix amb els elegits (Ga 4,25-26). Aquesta idea, que va esdevenir el fonament de tota l'eclésiologia, va tenir una conseqüència important per a les figuracions simbòliques de l'*Ecclesia*. Aquestes figuracions, fins quan tenen com a tema l'Església en aquesta terra, esdevenen les imatges de la nova Jerusalem” (SKUBISZEWSKI 1985, 145). Com a la nota 190, remetem a la nota 369 per a un desenvolupament més ampli.

¹⁹⁴ Sense regla ni compàs, perquè el segon artista “no els utilitza mai, sinó que es refia del pols segur de la mà” (MUNDÓ 2002, 161).



Il·lustració 138: lapidació de Sant Esteve, església de Sant Joan de Boí, I 100c.



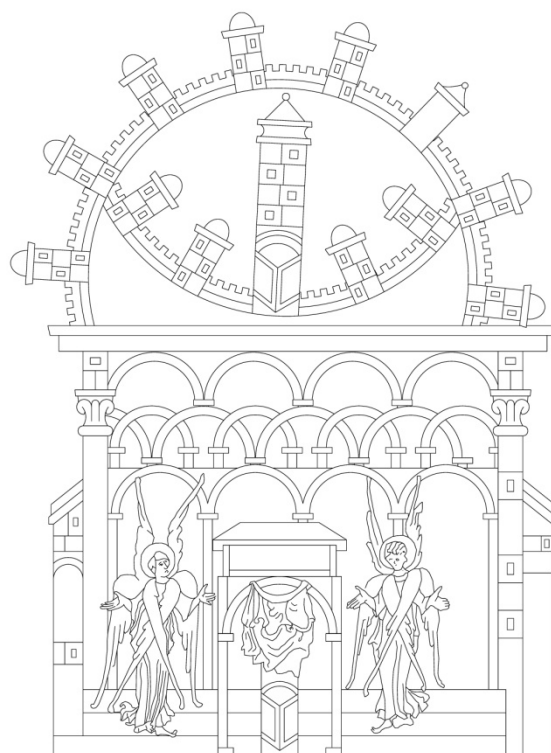
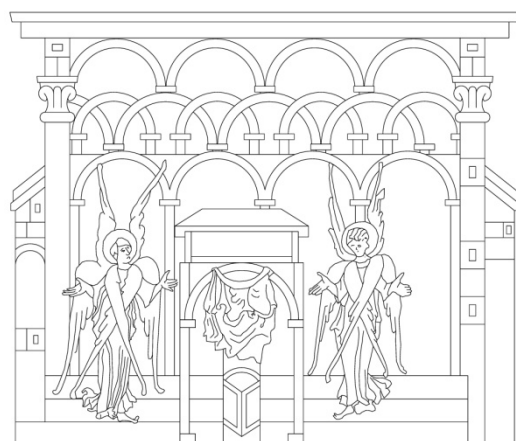
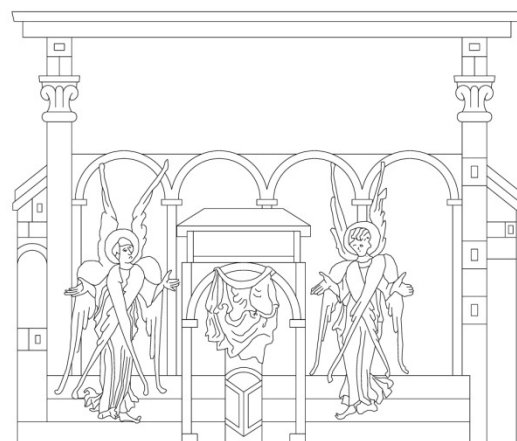
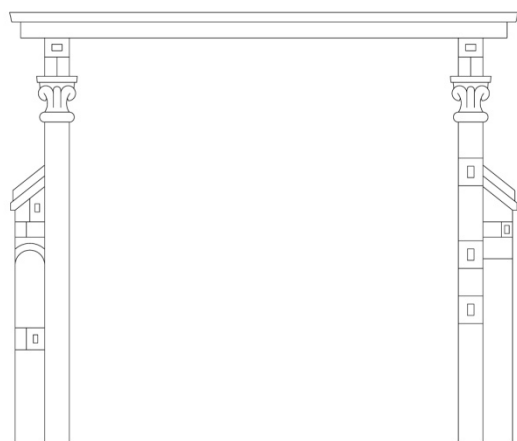
Il·lustracions 139 i 140. Bíblia de Rodas: París, BNF, lat. 6 III. 139. f 45. / 140. f 63.

concavitat del semicercle és manejada també pel tercer artista, sempre a la bíblia de Rodes, en relació amb el conjunt de la ciutat a III 134, III 134v i III 84¹⁹⁵ (il 127, 128 i 129) i en els dos darrers casos sotmetent les torres a una geometria radial idèntica a la de la il·lustració que ara ens ocupa; amb un tancament de jardí a III 97 i III 127¹⁹⁶ (il 130 i 131); i amb un interior a III 66 i III 143v¹⁹⁷ (il 132 i 133); tots aquests semicercles

¹⁹⁵ Betúlia en els dos primers: III 134 correspon a Jdt 6,10-13: “Holofernes manà aleshores als servents, que l’assistien a la seva tenda, que agafessin Aquior, el portessin a Betúlia i el lliuressin a mans dels fills d’Israel. Els servents l’agafaren, el conduïren fora del campament cap a la plana, i des del mig de la plana feren cap a la muntanya i arribaren a les fonts, que hi havia sota mateix de Betúlia. Així que els veieren els homes de la ciutat, prengueren les armes i sortiren fora de la ciutat cap a la carena, i tots els foners contenien la pujada d’aquells tirant-los pedres. Però ells, arrecerant-se al redós de la muntanya, lligaren Aquior i el deixaren abandonat al peu de la muntanya, i se’n tornaren al seu senyor”; i III 134v a Jdt 7,30-32: “I els digué Ozias: coratge, germans, resistirem encara cinc dies, en els quals el Senyor, Déu nostre, es girarà misericordiós envers nosaltres, que no ens abandonarà pas fins a la fi. Però, si passats aquests dies, no ens ve ajuda, faré com dieu. I acomiadà la gent i se n’anaren cadascun al campament propi, a les muralles i a les torres de la ciutat, i enviaren les dones i els nens a casa. Estaven a la ciutat amb gran abatiment”. A III 84 la referència és a Sion-Jerusalem, Mi 6,9: “La veu de Jahvè crida a la ciutat”; o també Mi 3,9-10: “Escolteu doncs això, cabdills de la casa de Jacob i governants de la casa d’Israel, que abomineu el dret i torceu allò que és recte, que edifiqueu Sion amb sang i Jerusalem amb la injustícia”.

¹⁹⁶ El primer, l’escenari del banquet d’Assuer, Est 1,5-7: “Passats aquest dies, el rei féu a tot el poble, que es trobava a la ciutat de Susa, del més gran al més petit, un altre convit de set dies, al pati del jardí del palau reial. Tapissos de color blanc i de porpra violeta, sostinguts per cordons de lli i porpra vermella, penjaven d’anelles de plata i de columnes de marbre. Hi havia llits d’or i de plata sobre un paviment de pòrfir, de marbre blanc, d’alabastre, de nacre i de marbre negre. Hom servia la beguda amb copes d’or de diferents classes; i el vi reial era abundant, com esqueia a la liberalitat del rei”. I el segon, de la ceguesa de Tobit, Tb 2,9-10: “Em vaig ajeure a rampeu de la paret del pati amb la cara descoberta, sense adonar-me que hi havia uns ocells sobre la paret, els quals deixaren caure els excrements calents sobre els meus ulls, que tenia oberts, i se m’hi feren unes taques blanques. Vaig anar als metges i no em serviren de res”.

¹⁹⁷ El primer, la festa de Baltasar, Dn 5,1-30: “El rei Baltasar va fer una gran festa per als seus prohoms en nombre de mil, i davant aquests mil va beure vi. Al gust del vi, Baltasar demanà que li portessin els vasos d’or i de plata que el seu pare, Nabucodonosor, havia espoliat del temple de Jerusalem, perquè el rei, els seus prohoms, les seves dones i les seves concubines hi beguessin. Llavors van dur els vasos d’or que havien estat espoliats al temple de la casa de Déu a Jerusalem, i el rei, els seus grans, les seves dones i les seves concubines hi begueren. Ells begueren el vi i lloaven els déus d’or, de plata, de bronze, de ferro, de fusta i de pedra. En aquest mateix instant aparegueren uns dits d’home i escrigueren just davant del canelobre, damunt el guix del mur del palau reial. El rei va veure aquesta part de la mà que escrivia. Llavors el rei mudà de color, els seus pensaments es torbaren, les junctures de les seves anques s’amollaren i els seus genolls es pegaven l’un amb l’altre. El rei cridà amb força per fer venir els màgics, els caldeus i els conjuradors. El rei prengué la paraula i digué als savis de Babel: Tot home que llegirà aquesta escriptura i em farà conèixer la seva interpretació serà vestit de púrpura, es posarà un collar d’or al seu coll i manarà en el regne al tercer lloc. Llavors vingueren tots els savis del rei però no pogueren llegir l’escriptura i fer-ne conèixer al rei l’explicació. El rei Baltasar se n’espantà molt, el color de la seva faç mudà i els seus prohoms foren torbats. La reina, en raó de les paraules del rei, vingué a la sala de la festa. La reina prengué la paraula i digué: [...] que Daniel sigui doncs convocat i et farà conèixer la interpretació. Llavors Daniel fou menat a la presència del rei. El rei va prendre la paraula i digué a Daniel: ¿Ets tu Daniel d’entre els deportats de Judà, que el rei, el meu pare, va fer venir de Judà? Jo he sentit dir al teu respecte que l’esperit dels déus era amb tu [...] Si ara tu pots llegir l’escriptura i fer-me’n conèixer l’explicació, seràs revestit de púrpura i un collar d’or serà posat al teu coll i dominaràs en el regne al tercer lloc. Llavors Daniel prengué la paraula i va dir davant el rei: Que els teus dons siguin per a tu! [...] Mentrestant jo llegiré l’escriptura al rei i li’n faré conèixer la interpretació. A tu que ets el rei: el Déu Altíssim ha donat a Nabucodonosor, el teu pare, la reialesa, la grandesa, la glòria i la majestat [...] i llavors que el seu cor s’enlairà i que el seu esperit es va endurir fins a l’arrogància, fou abaixat del tron de la reialesa i la glòria li fou llevada. D’entre els fills dels homes fou foragitat i el seu cor esdevingué semblant al de les bèsties, habità amb els onagres; com els bous hom el va alimentar d’herba i el seu cos va ser mullat per la rosada fins que ell sàpiga que el Déu Altíssim domina sobre el regne dels homes i que hi posa damunt qui ell vol. I tu, Baltasar, que ets el seu fill, no has abaixat el teu cor, per bé que tu hagis conegut tot allò. Contra el Senyor del cel tu t’has alçat i tu has fet portar davant teu els vasos de la seva casa i tu, els teus prohoms, les teves dones i les teves concubines, hi heu begut vi i lloat els déus d’or, de bronze, de ferro, de fusta i de pedra que no hi veuen, ni hi senten, ni comprenen i tu no has glorificat el Déu que té el teu alè dins la seva mà i a qui pertanyen tots els teus camins. Llavors, de la seva presència ell ha enviat aquesta part de la mà i ha traçat aquesta escriptura. Vet aquí l’escriptura que ha estat traçada: *Mené, Tequel, Farsín*. Vet aquí la interpretació: *Mené*: Déu ha mesurat la teva reialesa i hi ha posat fi. *Tequel*: Tu has estat pesat dins la balança i has estat trobat insuficient. *Farsín*: el teu regne ha estat dividit i donat als Medes i a Pèrsia”; el segon, el testament d’Alexandre el Gran, IM 1,1-7: “quan Alexandre de Macedònia, fill d’aquell Filip que havia sortit de la terra de Cetim, hagué derrotat Darios, rei dels perses i dels medes, començà a regnar en comptes d’aquest [...] Després d’això s’hagué d’allitar, i conegué que s’estava morint. Va convocar els seus servidors, els nobles pujats amb ell des de la seva joventesa i, encara en vida, els repartí el seu regne. Alexandre morí després d’haver regnat dotze anys”.



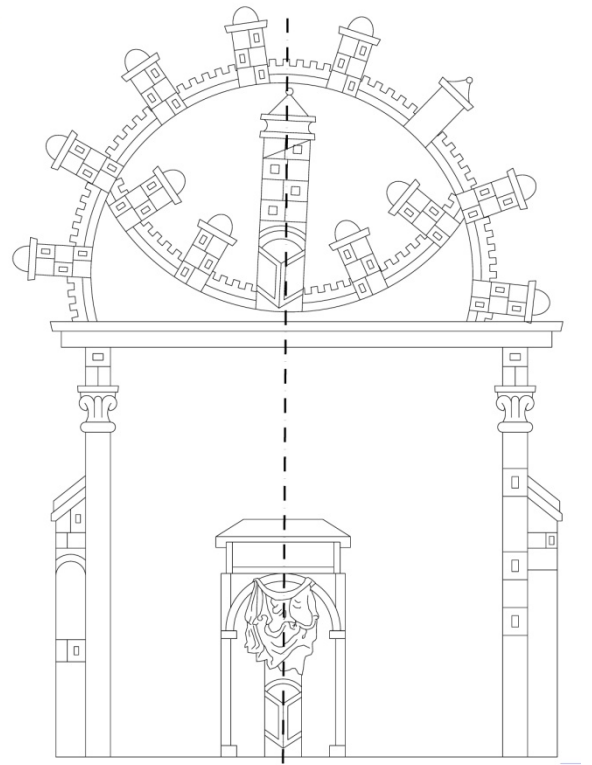
*Il·lustració 141: estudi de la miniatura de la Bíblia de Rodes, II, f 129v, part superior dreta.
141a. Exterior del Temple / 141b. Exterior i Sant dels Sants
141c. Exterior, Sant dels Sants i les dotze portes de la Jerusalem celestial / 141d. Miniatura completa amb la muralla de la Jerusalem celestial.*

tenen, com els de l'Apocalipsi de Trèveris, condició d'ideograma, i no pretenen representar cap forma circular¹⁹⁸-, continua amb els atris del Temple, i després amb l'edifici principal –definit globalment per les dues columnes d'IR 15-22 i 2Cr 15-17 i els cossos de les galeries perimetrals superposades, fins a arribar, al seu interior, al Sant dels Sants amb els querubins. En sentit anagògic la lectura comença per baix, i s'entra al Temple per la porta situada sota el vel, que dona l'escala de l'interior –i que hem vist més amunt entesa per Mentré com l'altar d'or, però que és del tot idèntica a moltes altres portes que ho són inequívocament tant a les dues bíblies com al conjunt de la miniatura seva contemporània-, es travessa el vel del judaisme, i sempre amunt en el dibuix¹⁹⁹ s'arriba a les dotze portes monumentals; si la nostra porta de sota el vel superposés la seva condició d'obertura amb la d'altar que volia veure-hi Mentré, querubins i altar s'estarien ordenant segons un esquema idèntic al del mosaic de Teodulf a Germigny-des-Prés (il 134) per exaltar més clarament, com allí, el triomf del cristianisme sobre el judaisme –de l'esperit sobre la carn-: el mosaic de Germigny-des-Prés, que sembla que té relacions concretes amb representacions musivàries que Teodulf va poder veure a Roma l'any 800, representava originalment l'Arca de l'Aliança oberta, buida i superada per l'altar cristià que emmarcava just a sota, que tots quatre²⁰⁰ àngels assenyalaven:^{LXXV} i l'altar de Mentré acabaria essent doncs també una porta, amb els batents tancats perquè el cristianisme els obrís i en fes l'accés a la ciutat que ve del cel. La ciutat, és clar, no ve del cel visible sinó del cel de Déu, i això és el que representa aquí el primer sector circular de la muralla, convex en el sentit ascendent d'aquesta lectura, que certament sí que complementa el còncav que remata el conjunt per tancar la Jerusalem terrenal de les dotze torres que suava assenyalàvem al llegoria de l'Església defensada pels seus doctors, però que, considerat tot sol, respon a la geometria d'aquest cel de Déu que André Grabar va identificar el 1982, i que il·lustrava amb el Gènesi de Cotton

¹⁹⁸ “La Jerusalem celestial amb dotze torres i mur emmerletat no deixa de tenir analogies amb un model tret de l'art antic i que es desenvolupa a Bizanci a partir del segle IX. Segons la Sra. Katz [EHRENSPENGERS-KATZ, Ingrid. “Les représentations de villes dans l'art chrétien avant l'an mil”. A: *Information de l'Histoire de l'Art*, 1964, 3, p 130] consisteix «en una porta amb un semicercle de merlets a sobre» i pot designar una planta quadrada. Aquesta darrera observació implica que aquestes ciutats, que no es corresponen amb cap realitat, només tenen valor de signe. En conseqüència, la Jerusalem dels Apocalipsis de Trèveris i de Cambrai, que sembla que procedeix de les dues tendències exposades, tant podria ser quadrada com circular” (GOUSSET I 1974, 56). No es tracta de la representació de cap geometria, sinó d'una idea abstracta que es pot associar amb geometries diverses; això no obstant, s'ha intentat l'establiment de regularitats evolutives en la geometria que en cada moment representava la idea: “[...] fins al segle XIV, a Occident, la ciutat només és un ideograma, un signe convencional que combina dos elements procedents tots dos de l'antiguitat romana: un contenidor i un contingut. El contenidor és un recinte flanquejat de torres [...] El contingut són alguns monuments: una o dues torres, o bé una o dues basíliques [...] A l'alta Edat Mitjana, a la miniatura bizantina o carolíngia, aquest recinte presenta una forma estereotipada: un hexàgon regular puntuat per torres als angles [...] L'esquema passa a la miniatura bizantina o carolíngia. Al Saltiri d'Utrecht [segle IX], cap diferència [...] Però després, variants lleugeres. Ens conduiran de l'hexàgon al cercle. Des de la segona meitat del segle IX, ens acostem al cercle amb l'octògon [...] El *Psalterium Aureum* de Sankt Gallen conté una figura mig circular, mig poligonal [...] Al cap de poc, la ciutat esdevé francament circular” (LAVEDAN 1954, 33-34). Sembla abusiu treure'n conclusions sobre la poca consciència medieval de l'articulació de les formes en la línia de Panofsky a *Die Perspektive als "Symbolische Form"* (PANOFSKY 1927, nota 12).

¹⁹⁹ L'arca es representa, si de cas, sobre l'edícula, o no es representa; no veiem com podria haver-se dibuixat a sota, com vol Ronk-Vaandrager.

²⁰⁰ Quatre perquè Teodulf fa representar tant els petits querubins d'or d'Ex 25,18-20 com els enormes de fusta d'ullastre d'IR 6,23-27 i 2Cr 3,10-13



Il·lustració 142: estudi de la miniatura de la Bíblia de Rodes, II, f 129v, part superior dreta. La muralla de la Jerusalem celestial sobre l'edícula del Sant dels Sants.

del segle VI²⁰¹ (il 135), el bateig de Crist de l'Evangeli de l'abadessa Hitda, de cap a l'any 1000 (il 136), o la primera Vida de Sant Amand –aquí evolucionat- del 1066 (il 137);²⁰² “veiem el cel de Déu tractat a la manera d'esquema circular, manllevat dels dibuixos «científics» del firmament, de l'Antiguitat, del qual només es conserva [moltes vegades] un segment, convex cap a baix i situat a la part superior de la pintura”^{LXXVI}; i amb Yves Christe, sense que ningú, àngel ni home, hagi de pujar ara a defensar la muralla –els merlets d'aquest tram convex són deserts-, perquè a la ciutat definitiva no hi haurà enemics de qui protegir-se: “una guàrdia armada sobre les portes de Jerusalem no té raó de ser si la ciutat representada és la que baixarà del cel després del Judici. Per què [...] mantenir una guarnició si ja no hi ha enemics, si qualsevol perill ha quedat definitivament descartat?”.^{LXXVII} És el segment circular des d'on hem vist que la mà dreta del Senyor emparava el rei Carles el Calb al *Codex Aureus* de Sant Emmeram (il 52b): la mà dreta que aquí no tenim al cel com al *Codex Aureus* o tot just sortint-ne com al Gènesi de Cotton sinó havent-ne baixat, com l'Esperit Sant de l'Evangeli de Hitda o l'àngel de la Vida de Sant Amand, per anar a beneir Salomó al pati del Temple sense perdre la vertical de la porta del cel –que també podem entendre directament duplicada en la porta de sota el vel. En altres dibuixos de la Bíblia de Rodes, la mà surt repetidament del segment convex,²⁰³ i en una ocasió –al registre superior del f 45 (il 139)- d'un segment convex inscrit en un de còncau segons una geometria anàloga a la que hem estat examinant; geometria que el segon artista torna a utilitzar per a la representació d'una muralla al llibre de Job (il 140): una muralla que aquí no és la del cel –i la quantitat de torres és una altra- però que també ha estat construïda per Déu.²⁰⁴

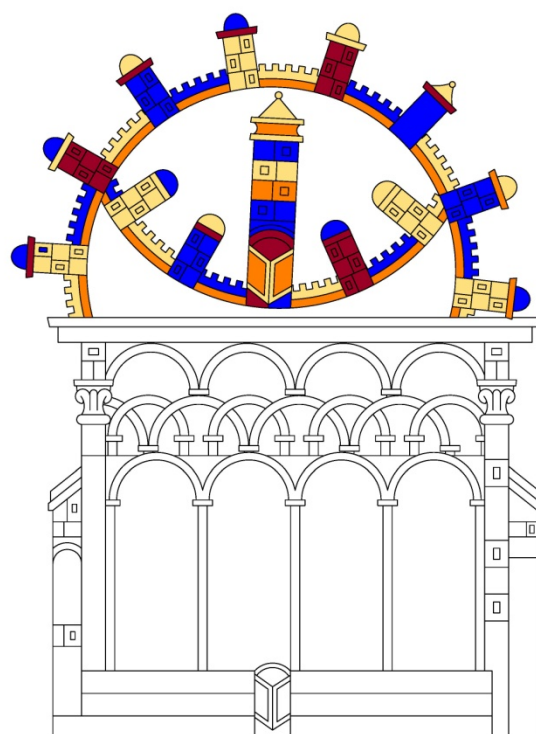
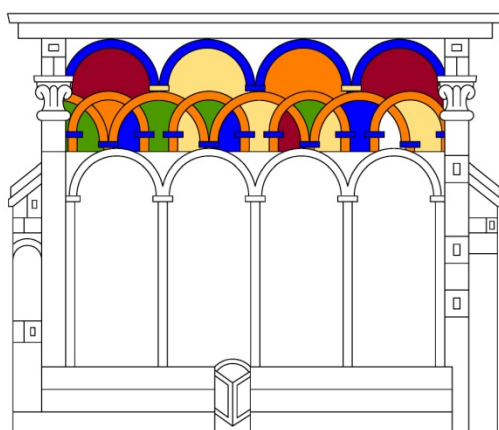
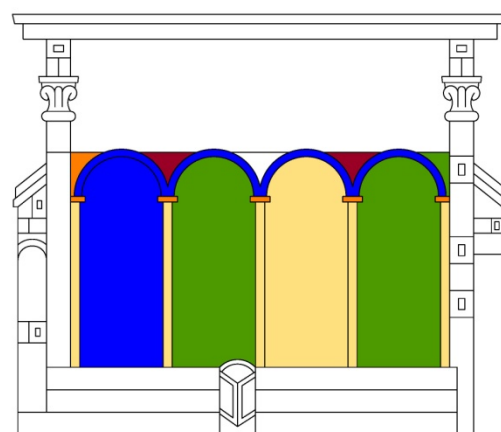
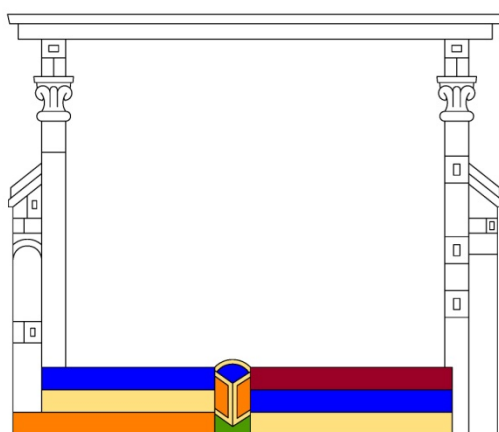
L'estructura de la imatge comprèn tots els elements de l'arquitectura de la sala on hem vist Otó III rebent l'homenatge de les nacions: les dues grans columnes a banda i banda –aquí Jaquín i Booz, la de la dreta dibuixada fins al límit inferior-, el paviment –les bandes horitzontals de la part baixa- i la paret del fons –l'arcada darrere els querubins- en axonometria vertical, i l'arquitectura exterior dalt de tot –allà la coberta, aquí el perímetre de torres i merlets. Sabem però que aquí les columnes són ben bé de l'exterior, perquè la descripció bíblica les situa a la façana; i també són exteriors els dos blocs laterals de

²⁰¹ El Gènesi de Cotton es va cremar en l'incendi que va afectar la col·lecció Cotton, ja al Museu Britànic, el 1731; la il·lustració és una còpia –avui a la BNF- feta per Daniel Rabel entre el 1621 i 1622, quan Nicolas-Claude Fabri de Peiresc havia aconseguit manllevat el còdex a Robert Cotton per publicar-ne un facsímil que mai no va arribar a fer-se; Rabel va copiar almenys una altra il·lustració, ara també a la BNF. El dibuix original era al foli 48r, del qual es va salvar el fragment esquerre amb la mà de Déu, del tot concordant amb la còpia (WEITZMANN i KESSLER 1986, 3).

²⁰² I que hauria pogut allargar, per exemple amb la lapidació de Sant Esteve de Sant Joan de Boí (il 138), de principis del XII.

²⁰³ A I, f I del primer artista i f 6 del segon artista; i a III f 2v, 19v, 45, 45v, 66, 77v, 83, 88, 91 del tercer artista. La Bíblia de Ripoll també utilitza la mà que surt del semicercle, almenys als f 6, del primer artista i 82, del segon artista; als f 163 i 367v, del segon artista, i 209, del tercer, la mà apareix sense el segment circular.

²⁰⁴ És la muralla que Satanàs acusa Déu d'haver construït a l'entorn de Job per protegir-ne la prosperitat, Jb 1,6-11: “Un dia que els fills de Déu van anar a presentar-se davant Jahvè, Satanàs també va venir entremig d'ells. Jahvè va dir aleshores a Satanàs: d'on vénis? Aquest va respondre a Jahvè: de córrer per la terra i de rondar-hi. Jahvè li va dir: t'has adonat del meu servidor Job, que no n'hi ha pas un altre com ell a la terra: un home íntegre i recte, que tem Déu i s'aparta del mal? Satanàs li va respondre: És sense més ni més que Job tem Déu? ¿No has aixecat una tanca davant d'ell, davant la seva casa i davant tot el que té, tot al voltant? Has beneït les seves empreses, els seus ramats pul·lulen pel país. Però estén la mà, toca els seus béns, i et juro que et maleirà a la cara!”.



Il·lustració 143: estudi de la miniatura de la Bíblia de Rodes, II, f 129v, part superior dreta
143a. La fondària / 143b. La llargària.
143c. L'amplària. / 143d. L'alçada.

coberta inclinada amb les galeries d'IR 6,5-6 (*il 141a*). La representació del Sant dels Sants (*il 141b*) és frontal, com de front ens mirava Otó III, però tant l'arca com els querubins estan ostensiblement desplaçats cap a l'esquerra del dibuix, tot el grup bastant centrat sobre el segon dels quatre arcs; per la dreta, les bandes del paviment queden tallades a mitja columna: a l'altre costat, la banda inferior tapa fins a l'extrem de l'edifici lateral, i així és simètrica respecte de l'edícula de l'arca i dels querubins, no del conjunt del Temple ni de l'arcada del fons: la disposició del que seria l'episodi principal si aquí només es representés l'edifici salomònic és autònoma respecte de l'estructura que l'envolta. El mur que hauria de carregar sobre aquella arcada del fons queda tallat abans de poder superar-ne les claus, per deixar espai a la franja de les dotze portes de la Jerusalem celestial (*il 141c*), dotze arcs ordenats en tres grups de quatre, sense cap relació geomètrica amb els del registre de sota; en dos d'aquests grups, el superior i l'inferior, els arcs contigus arrenquen del mateix capitell, però en el del mig cadascun dels arcs té els seus suports independents i es creua amb els arcs del grup inferior. A sobre de tot, la geometria circular de la muralla (*il 141d*) es desplaça cap a l'esquerra del dibuix i es centra verticalment sobre l'edícula del Sant dels Sants, no en el quadrat del conjunt (*il 142*), confirmant la relació exegetica que assenyalàvem més amunt, i marcant una nova distància respecte de la miniatura d'Otó III: si allà la coberta era un element de l'exterior que apareixia només com a referència i quedava immediatament exclosa de la qüestió, aquí aquest paper el fan si de cas les dues grans columnes i els edificis laterals que emmarquen els registres inferiors, i contràriament la muralla que acaba la miniatura per dalt és l'objectiu últim a què cal arribar a través de l'interior: pròpiament, essent literalment exterior, és anagògicament el més interior dels interiors.²⁰⁵

L'axonometria posa dret el paviment, permet que s'hi obri la porta de sota el vel i divideix el Sant dels Sants en dos sectors superposats, que amb els altres dos de les dotze portes i del perímetre de la muralla fan un total de quatre. Sant Pau havia exhortat els d'Efes perquè “Crist estigui present per la fe dins els vostres cors, arrelats i fonamentats en la caritat, a fi que, units a tots els cristians, pugueu entendre quina és l'amplària i la llargària, l'alçada i la fondària, i compregueu l'amor de Crist que sobrepassa tot coneixement, a fi que us aneu omplint de la total plenitud de Déu” (Ef 3,17-19), i Teodulf d'Orleans, a finals del segle VIII, explicava aquestes quatre dimensions totes en vertical amb el suport d'autoritats indiscutibles:

“Que digui també per a quina de les dues coses, si per comprendre l'aplicació dels colors, i les formes de les imatges, i les qualitats de les matèries, o més aviat per comprendre què són l'amplària de la creu i la seva llargària, la seva alçada i la seva fondària, ens calen els ulls esclarits

²⁰⁵ Contra la continuïtat d'equivalència entre l'exterior i l'interior de Duval i fent bona la intuïció d'Ueberwasser sobre l'interior -almenys en jerarquia-, l'afirmació de Guerreau sobre la relació de l'edifici de l'església amb les realitats superiors, a partir de la seva anàlisi de la *Vita* de Sant Maiol, de principis del segle XI: “L'església era un edifici que constituïa una forma de representació concreta del sant de la seva advocació [...] Aquesta relació de representació es fonamentava, s'accentuava i s'escenificava en el conjunt de les marques que desenvolupaven l'analogia, la primera de les quals l'oposició entre interior i exterior, i la valoració superior de l'interior. L'església era un espai clos, i tot s'adreçava a fer que el tancament evoqués la *pietosa separació*, i que l'interior de l'edifici evoqués el *penetral cordis* del sant, en el qual es llegia la imatge del cel, *ut speculi fieri solet inspectione*” (GUERREAU 4 1997, 410-411)



Il·lustració 144: palau de Salomó (1R 7,1-6). Bíblia de Ripoll: Vaticà, lat. 5729, f 95.



Il·lustració 145: visió de les abominacions al Temple, al comentari d'Haimó d'Auxerre sobre Ezequiel. París, BNF, Bibliothèque Nationale, lat. 12302, f 1v.



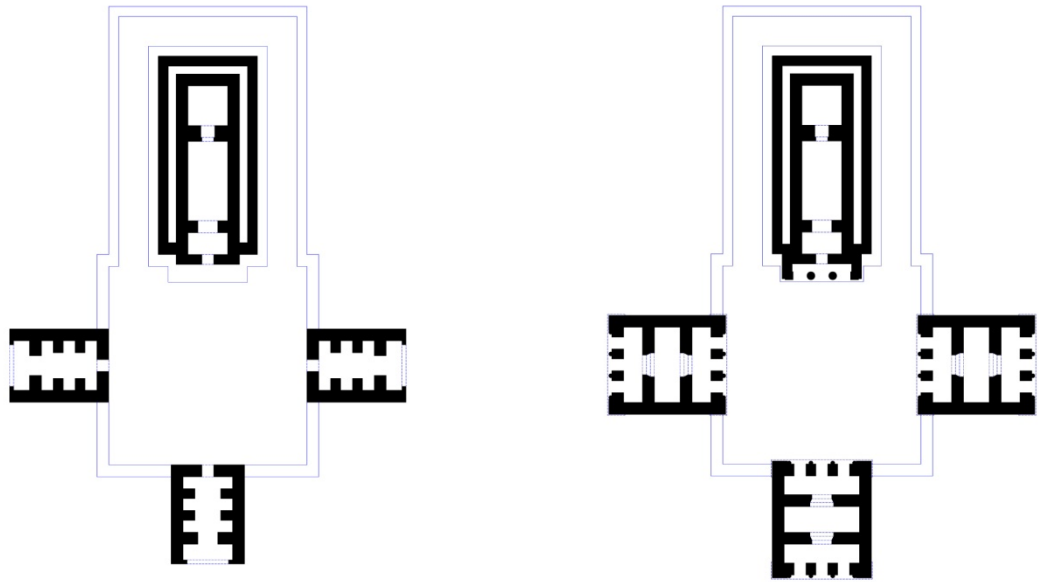
Il·lustració 146: visió de les abominacions al Temple, a la Bíblia de Ripoll. Vaticà, lat. 5729, f 208v.

de l'ànima. «A fi que», diu, «units a tots els sants, pugueu entendre quina és l'amplària i la llargària, l'alçada i la fondària» (Ef 3). En l'exposició d'aquestes paraules del tan gran predicador, no hem de desplegar temeràriament les nostres interpretacions, ni plagiar les dels altres, sinó que exposem les que trobem en els llibres de la Doctrina Cristiana de Sant Agustí. L'amplària, doncs, és la fusta travessera en què s'estenen les mans; l'alçada, la que arrenca de la fusta travessera en amunt, on va estar el cap; la llargària, en canvi, és la que arrenca de la fusta travessera i acaba a terra; la fondària, el que s'amaga clavat a terra, des d'on la fusta de la creu descriu tota la vida dels sants, que en aixecar la seva creu i mortificar els seus membres sobre la terra segueixen Crist".^{LXXVIII}

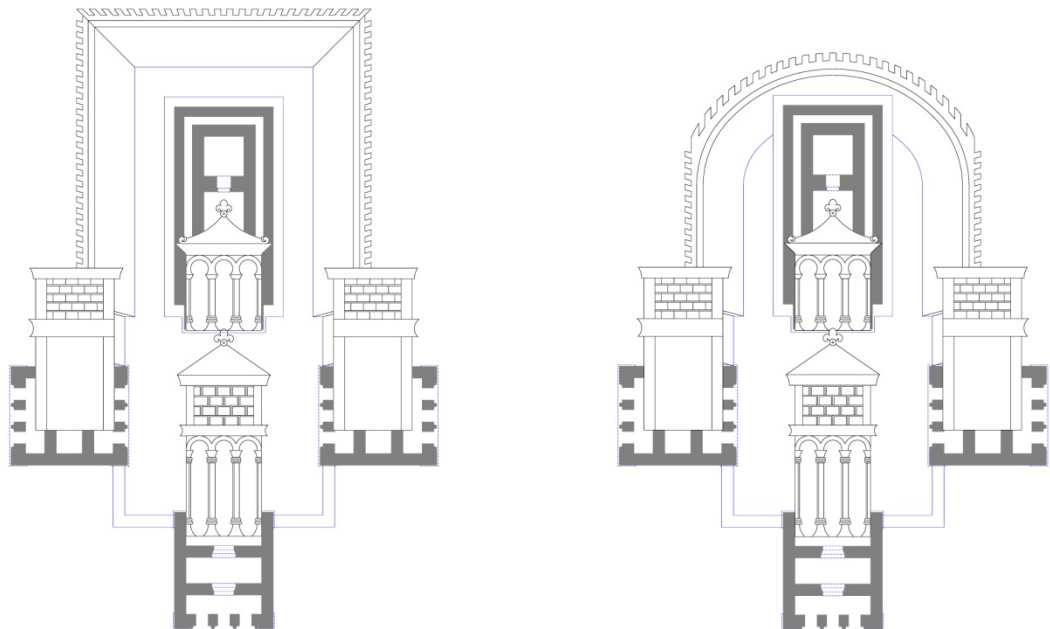
Teodulf ha de fer exegesi, però l'esquema de les quatre dimensions pretén tenir algun nivell de generalitat, poc o molt equivalent al de les tres dimensions i sis direccions que havíem manejat fins aquí;^{LXXIX} al dibuix que estem examinant, tret dels querubins i de l'arca, tots els altres elements admeten igualment una comprensió genèrica; i els quatre sectors superposats verticalment i l'explicació de les quatre dimensions tenen punts de contacte (il 143): de baix a dalt, la *fondària* és el lloc on els sants es mortifiquen a la terra, i la porta del paviment és l'accés dels homes que viuen a la terra en aquest interior on es fan presents les realitats superiors; la *llargària* es desplega entre aquesta part inferior -que pot ser una franja- i el nivell on es produeix una extensió en horitzontal, i l'arcada del Sant dels Sants va del paviment verticalitzat fins a l'altura on els arcs comencen a creuar-se; l'*amplària* és el lloc de l'extensió horitzontal que es creua amb la vertical, i el creuament dels arcs pot entendre's com a generador del sostre concebut com a horitzontal —és així explícitament al palau de Salomó de la Bíblia de Ripoll (il 144), amb el seu teginat sobre quatre rengles de columnes.²⁰⁶ La relació de l'*alçada*, del travesser en amunt, “on va estar el cap”, amb el que transcendeix el sostre s'endevina més complexa. Podria ser que pensar el gran edifici de culte s'articulés en pensar-ne la forma de l'arrencada, de l'elevació, del sostre, d'ultrapassar-lo; que a l'escriptori on es dibuixava Rodes II 129v s'espacialitzés²⁰⁷ molt més en aquests termes que no en els de les peces -naus, transsepte, capçalera- que componen la inequívocament església on el miniaturista de la còpia del comentari d'Haimó sobre Ezequiel executada a

²⁰⁶ “També bastí Salomó el seu palau i l'acabà totalment en tretze anys. Construí la casa del Bosc del Líban, de cent colzades de llarg, cinquanta d'ample i trenta d'altura, damunt de quatre rengles de columnes de cedre, i capitells de cedre damunt les columnes. Tenia un sostre enteixinat de cedre, i capitells de cedre dalt de les posts que descansaven damunt les quaranta-cinc columnes, quinze per rengle (sic)” (IR 7,1-4)

²⁰⁷ Forcem el terme, de què Devroey i Lauwers esbossen brevíssimament la genealogia (DEVROEY 2 i LAUWERS 2007, 438) i que trobem utilitzat en Raymond Ledrut: “[...] què dóna la unitat a les diverses estructures espacials, què defineix un sistema espacial en el seu conjunt, què n'és l'estil general i comú. Un sistema espacial global és el que podem anomenar un mode d'espacialitat o d'espacialització propi d'un sistema social [...] En què consisteixen, aquests «modes d'espacialització»? Què els diferencia? Cal precisar que aquests modes d'espacialització remetent a la totalitat humana, és a dir, d'una banda a l'individual i el social —a allò que Marx designa com «l'home genèric»- i de l'altra a les activitats reals i les representacions” (LEDROUT 1990, 83-84); també en Patrick Henriët: “La qüestió d'un espai o d'un temps concebuts per se no pertany al «territori de l'historiador». Per situar-se en una perspectiva autènticament històrica cal, efectivament, plantejar els conceptes d'espai i de temps com a productes d'una societat o, més precisament, d'un grup social. [...] Aquesta producció ha estat anomenada de vegades «espacialització» (P. HENRIËT 2003, 12); una aplicació en un edifici concret en Guerreau: “[...] les dimensions principals [de Cluny III] es definien amb nombres enters de mòduls prou grans, i aquests nombres figuraven entre aquells que la numerologia medieval determinava com els més significatius [...] L'edifici eclesiàstic materialitzava i espacialitzava així allò que Jacques Le Goff anomenava encertadament «una visió del món suportada per relacions abstractes»” (GUERREAU 6 1998, 189).



Il·lustracions 147a i 147b. Atri interior del Temple de la visió d'Ezequiel / 147a. Interpretació comuna / 147b Interpretació del f 209 de la Bíblia de Ripoll.



Il·lustracions 147c i 147d. Bíblia de Ripoll, f. 209. 147c. Façanes i laterals del Temple i les portes en axonometria vertical. / 147d. Perímetre posterior dibuixat en corba.

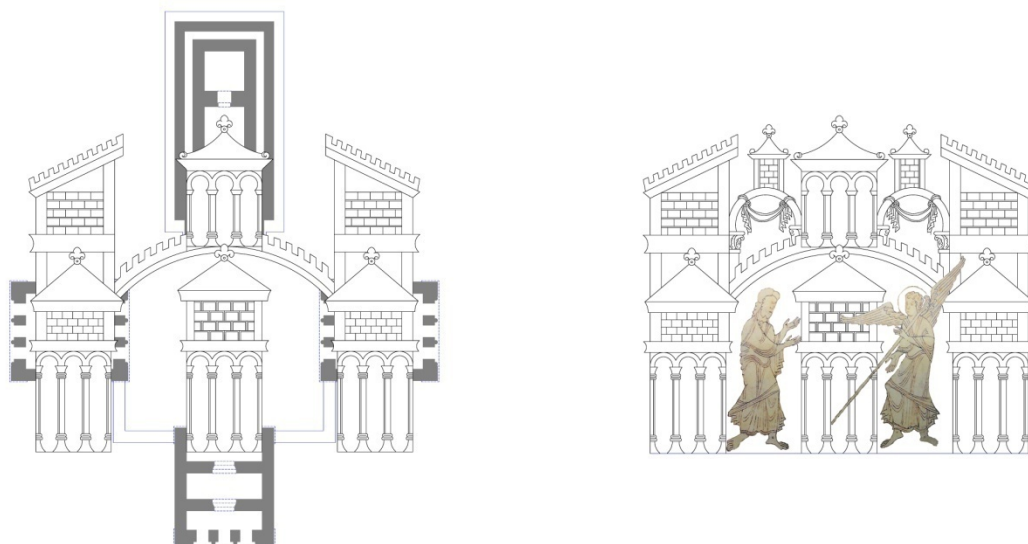
Sant Germà d'Auxerre cap a l'any 1000²⁰⁸ (il 145) reparteix les abominacions de la visió del profeta (Ez 8,5-16)²⁰⁹ –que el segon artista de Ripoll va fer servir per il·lustrar la relació de l'edifici principal del Temple amb l'atri dels sacerdots i les seves portes (il 146).

El tercer artista va dibuixar aquest mateix últim tema quan va il·lustrar la visió del Temple d'Ezequiel (Ez 40-43, amb alguns detalls més als capítols següents), al foli 209 de la Bíblia de Ripoll (il 124). La successió dels atris i els edificis a través dels quals es passa de l'un a l'altre són objecte d'una elaboració detallada per part del profeta, que els va recorrent en execució d'una litúrgia repetitiva, sempre guiat per l'home semblant al bronze que l'ha rebut a la porta exterior amb la canya d'amidar –un instrument d'ús ininterromput durant tota la visió, que acumula prop de cent dades directes de longitud i n'indica moltes més fent referència a la igualtat amb les que ja s'han dit. La descripció explica un conjunt format per dos atris quadrats, l'interior dins de l'exterior; tant del profà a l'atri exterior com d'aquest a l'interior, s'hi passa a través de tres portes profundes, cadascuna en un costat diferent del quadrat –no a l'oest- i encarades entre elles; els dos eixos perpendiculars es creuen a l'altar situat al mig de l'atri interior on, al quart costat, hi ha la façana del Temple. El mur de l'atri interior no tanca contra l'edifici del Temple, sinó que l'envolta tot ell, deixant un espai que permet l'accés a les galeries laterals del mateix Temple i a les estances i edificis que omplen aquest perímetre, part de fora, pels costats i el darrere.

La miniatura ignora els detalls d'aquella façana i també els dels edificis de les portes –o els reinterpreta molt (il 147a i 147b)-, però explica amb precisió l'estructura de tres accessos en tres costats ortogonals:

²⁰⁸ La datació ve de Neuß, que la va proposar el 1912 a partir de l'autoria d'Heldric, abat de Sant Germà d'Auxerre des del 989 fins que va morir-hi el catorze de desembre del 1009, reivindicada en el mateix manuscrit (NEUß 1912, 111, 299).

²⁰⁹ Com si volgués proposar equivalències entre els elements del Temple i els de l'església, altrament gens immediates de seguir, perquè si l'església és inequívoca no ho són les seves parts: “És temptador imaginar que l'arquitectura figurada al foli 1v tingui una relació amb la nova església carolíngia de l'abadia, el model en cera de la qual, les columnes de marbre vingudes d'Arles i de Marsella, la construcció i les pintures murals tant van meravellar Heiric. Ens adonem de la viva insistència en les estructures telescòpiques al costat de l'entrada, aparentement cobertes de volta «a la carolíngia» [nota 20: “no és fàcil determinar si l'artista vol representar un Westwerk o una sèrie de criptes. Manquen les torres del primer i les teulades amb les teules contradiuen una situació en soterrani, malgrat el «descens» del profeta de dreta a esquerra des de l'entrada fins a la pintura mural. La successió de volums variats del temple, vist des de l'exterior i des de l'interior, no pertany a les fórmules carolíngies convencionals, encara que trobem aïlladament alguns motius i estructures als manuscrits tals com al Saltiri d'Utrecht [...] Aquí els volums coberts de volta s'empaqueten, el transsepte es projecta, les torres es situen als angles i la unió del cor i de la rotunda s'obre com si els dos volums s'ajuntessin amb un frontissa”], afegides a estructures amb frontó que assenyalen un sostre de fusta «a la paleocristiana o la merovingia», i a l'extrem esquerre, la rotunda que acull el *Sanctum Sanctorum*. [...] Un dels atributs importants de l'església d'Auxerre va ser la gran rotunda situada a l'est, a la capçalera del santuari, lligada amb un deambulatori amb la cripta on es van instal·lar les relíquies de Sant Germà. La rotunda figurada al f 1v podria molt ben ser interpretada com una simple imbricació tipològica del *Sanctum Sanctorum* del temple de Salomó amb la forma del Sant Sepulcre. Un darrer indicatiu ens fa pensar, tanmateix, que la imatge pot representar realitats de la nova església abacial del segle IX. Al f. 2, sant Germà es presenta a l'interior d'una rotunda del tot semblant a la del f 1v. L'al·lusió, ara repetida, ens sembla molt més rica” (STIRNEMANN 1991, 98). De possibilitats n'hi ha més, és clar: les cobertes de volta podrien no ser telescòpiques, sinó paral·leles, en una església amb naus laterals –i el profeta podria així “foradar la paret” com vol el text per passar de l'ídol de gelosia als adoradors de les pintures-; la torre podria no estar en cap angle, sinó al creuer; el presbiteri dels homes que estan d'esquena al santuari podria ser un braç del transsepte, i inversament les dones de Tammuz-Adonis podrien ser a la nau i no al transsepte; i la rotunda –el cimbori, l'únic element comú entre la miniatura d'Auxerre i la del f 129 de Ripoll- podria ser l'absis –tot i que veure-hi la rotunda de les criptes d'Auxerre és certament molt bonic. Sobre la identificació entre les peces del Temple i les de l'església, v. nota 383.



Il·lustracions 147e i 147f. Bíblia de Ripoll, f. 209. 147e. Façanes de les portes nord i sud abatudes sobre la façana est. / 147f. Calc de l'original.



Il·lustració 148: Lorsch, Torhalle (774-794 o 880).

representa en axonometria vertical la façana principal del Temple -a dalt- i la de la porta de l'est, i també els laterals de les portes del nord i del sud²¹⁰ (*il 147c*); les portes són edificis de dues plantes, la inferior oberta amb tres arcs sobre columnes -raonablement a les dues façanes oposades, però hi ha altres possibilitats²¹¹- i la superior tancada, com la Torhalle de Lorsch (774-794 o 880)²¹² (*il 148*) –però l'ordre no puja, com allà, a suportar el nivell de dalt: la columna s'atura a rebre els arcs; i tallada als laterals, s'ha d'entendre que ocupa la posició que a Lorsch és la dels pilars i no la de les semicolumnes avançades, o la de les columnes dels pilars laterals de la torre-porxo de Sant Benet del Loira (*il 149*), un altre edifici de planta i pis amb tres arcs a les façanes de la planta baixa, aquest però amb grans obertures a dalt.²¹³ El cos d'entrada a l'atri de Sant Pere del Vaticà tenia la mateixa estructura que el de Lorsch, foradat a baix amb tres arcs i molt massís a la planta primera, des d'abans del papat de Pau I (757-767); al segle XVI, de quan en tenim els primers dibuixos, els arcs havien estat paredats, i les columnes aleshores existents podien no ser originals i haver servit per aguantar un pòrtic que ja havia desaparegut²¹⁴ (*il 150*); i la planta

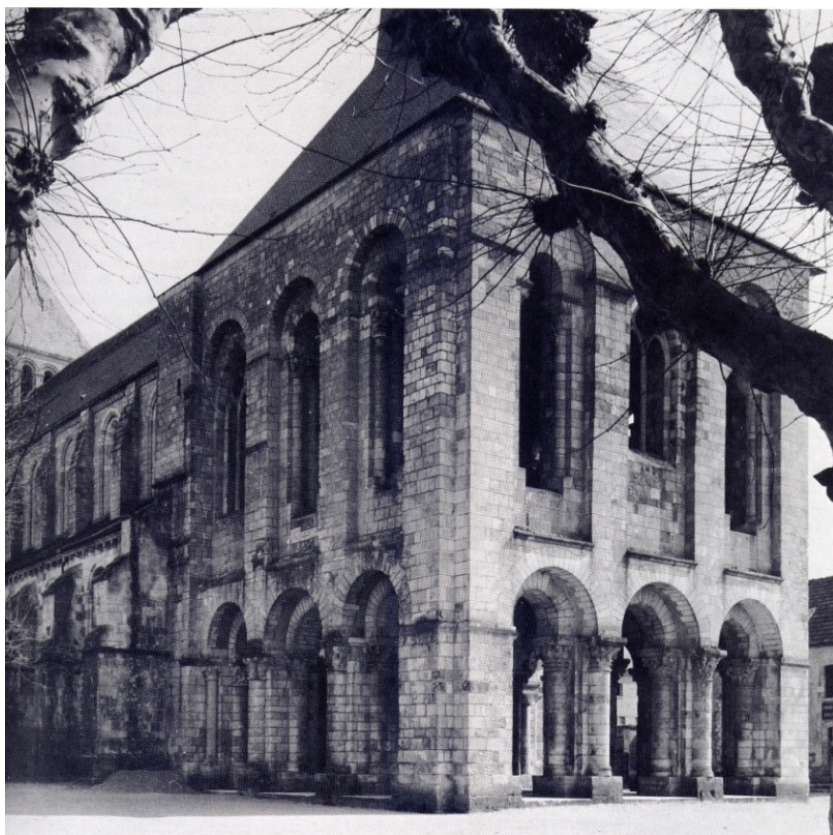
²¹⁰ I vol ser, doncs, una descripció literal de l'edifici; això, contra Walter Cahn: “Les còpies del comentari de Jeroni i de les *Homilies sobre Ezequiel* de Gregori fetes durant l'alta Edat Mitjana i el període romànic estan, de vegades, atractivament decorades; però no n'hi ha cap, que jo sàpiga, que contingui representacions de la visió del Temple. És el que es pot esperar, perquè la convicció que la descripció de l'edifici no podia ser construïda literalment feia raonablement inútil intentar dibuixar-lo. En línia amb les mateixes premisses, la representació del Temple a la Bíblia catalana de Ripoll, del segle XI, és un alçat arquitectònic generalitzat que reuneix pòrtics, torres i merlets sense cap referència específica al text d'Ezequiel” (CAHN 3 març 1994, 57). Madeline H. Caviness també es mira el dibuix molt en general: “l'arquitectura celestial seria en ella mateixa un tema molt ampli. Voldria esmentar-ne només dos exemples [...] per indicar la freqüència amb què l'arquitectura es considerava una imatge de l'ordre diví. El primer és una representació de la visió del Temple d'Ezequiel a la Bíblia de Farfa del segle XI. L'estructura simètrica amb obertures triples disposada en rengleres [...]” (CAVINESS 1983, 101). En general, la nostra afirmació també contra la genèrica de J.M. Savignat: “Fins al segle XIII no trobem cap traça de representacions d'edificis que puguin ser assimilables o directament comparables al que entenem avui per dibuixos d'arquitectura. És a dir, no només cap imatge on l'edifici hagi estat dibuixat en planta o en alçat relativament estrictes, en projecció, sinó tampoc, i sobretot, cap imatge on l'edifici sigui el tema únic de la representació. Efectivament, tant en les il·lustracions dels manuscrits, com en les miniatures dels llibres d'hores o en les pintures al fresc, els edificis representats –que són principalment edificis religiosos, sempre són part d'una escena, s'inscriuen sempre en una composició on els personatges, els actors, tenen tanta importància, si no més, en la lectura de la imatge, com l'edifici mateix: escenes de la història sagrada, obrers que treballen [...] L'edifici mai no apareix aïllat en la imatge. En el sistema del pensament medieval, l'edifici no pot ser extret del context de les pràctiques socials de què és suport. Fins en tant que lloc simbòlic, no és autònom en relació amb els actors socials que contribueixen a conferir-li el seu estatut, siguin els que el construeixen, els que l'encarreguen o bé els que hi oficien [...] l'edifici construït no només està caracteritzat pel seu ús social, material i simbòlic, sinó que és conceptualment indissociable d'aquest ús social” (SAVIGNAT 1983, 15-18).

²¹¹ Al segle XII, Ricard de Sant Víctor va raonar, a partir del text d'Ezequiel, que les portes salvaven un desnivell considerable entre les dues façanes, i va dibuixar un edifici de tres plantes en un costat i dues en l'altre. Walter Cahn ha publicat i discutit aquests dibuixos en més d'una ocasió (CAHN 1 1976), (CAHN 3 març 1994) i (CAHN 4 1996). Les nostres il·lustracions 73 i 157 reproduïen la secció longitudinal de la porta amb aquest pendent: la primera és la del manuscrit Harley 461 de la British Library (Harley 461 f 26v), i la segona la del manuscrit de la Bodleian Library, a Oxford (Bodley 494 f 156r).

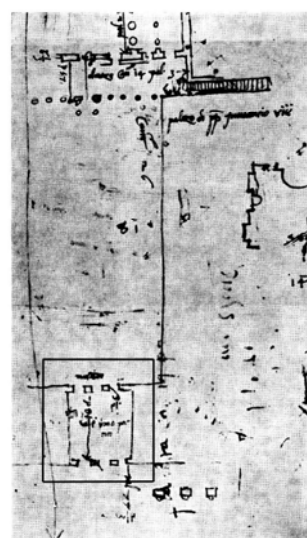
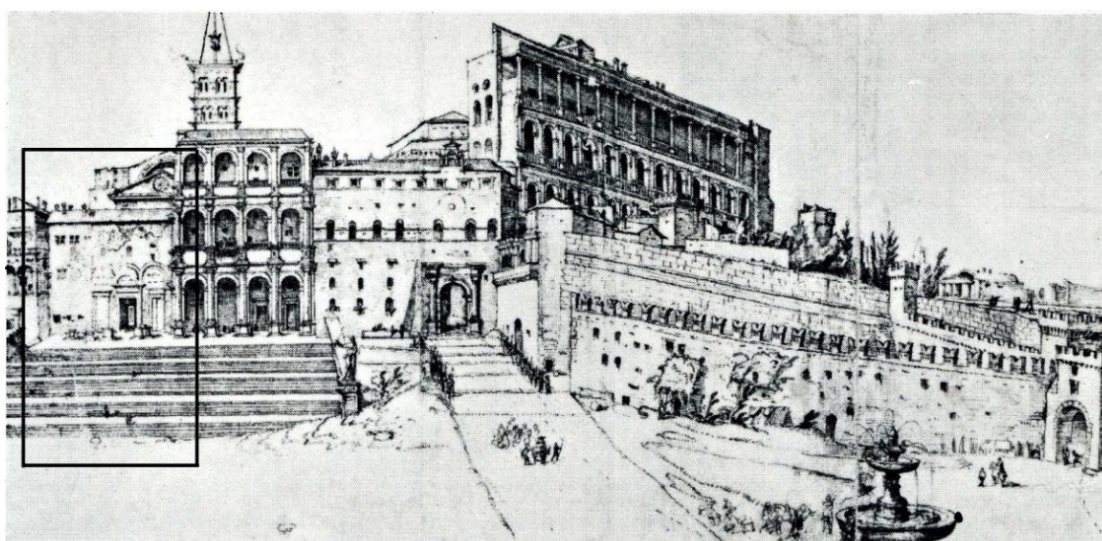
²¹² La cronologia de la Torhalle s'ha mogut entre aquestes dues dates, amb un segle de diferència. Romano Silva recull la discussió entre els que hi veien un monument commemoratiu de la victòria de Carlemany sobre els longobards i la situaven a l'últim quart del segle VIII, i els que la consideren construïda pel nét de Carlemany, Lluís el Germànic -que va ser enterrat a l'abadia- o pel seu fill Lluís II (SILVA 1999). En els mateixos termes, Kim Sexton (SEXTON setembre 2009), que desenvolupa extensament l'estudi d'aquest tipus d'edifici i el seu ús a partir de Carlemany.

²¹³ Éliane Vergnolle la suposa començada abans de l'incendi del 1026, en construcció aproximadament entre 1020 i 1035 (VERGNOLLE 1 1985, 198-199); més avall fem referència als capitells de la planta baixa d'aquest edifici, també en relació amb el nostre dibuix.

²¹⁴ “La torre de Santa Maria in Gradibus, que comprenia el cos d'entrada i la seva capella, precedia el pontificat de Pau I, 757-767. El moment de la seva construcció, però, continua essent indeterminat... L'exterior del cos d'entrada, com era al segle XVI, es coneix gràcies a Heemskerck i altres vistes [una de Grimaldi, Barb. Lat. 2733, f. 152v-153r, que de fet és una reconstrucció i una planta de Peruzzi]. Deixen veure, a la planta baixa, traces d'un pòrtic cobert de volta, amb tres portals: murs d'arcades que



Il·lustració 149: Sant Benet del Loira, torre-porxo, c. 1020-1035.



Il·lustracions 150 i 151 150: Marten van Heemskerck, vista del Vaticà, 1533 / 151: Baldassarre Peruzzi, planta de la meitat nord de l'atri de Sant Pere del Vaticà, 1521; als requadres, cos d'entrada a l'atri.

de Peruzzi, del 1521, ni tan sols s'entretenia a dibuixar les columnes (*il 151*); però segles abans, a l'alta Edat Mitjana, el conjunt podria haver estat un bloc visiblement molt més autònom i dominant,²¹⁵ susceptible de servir de model per a l'edifici, en posició anàloga, que el nostre dibuix vol representar.

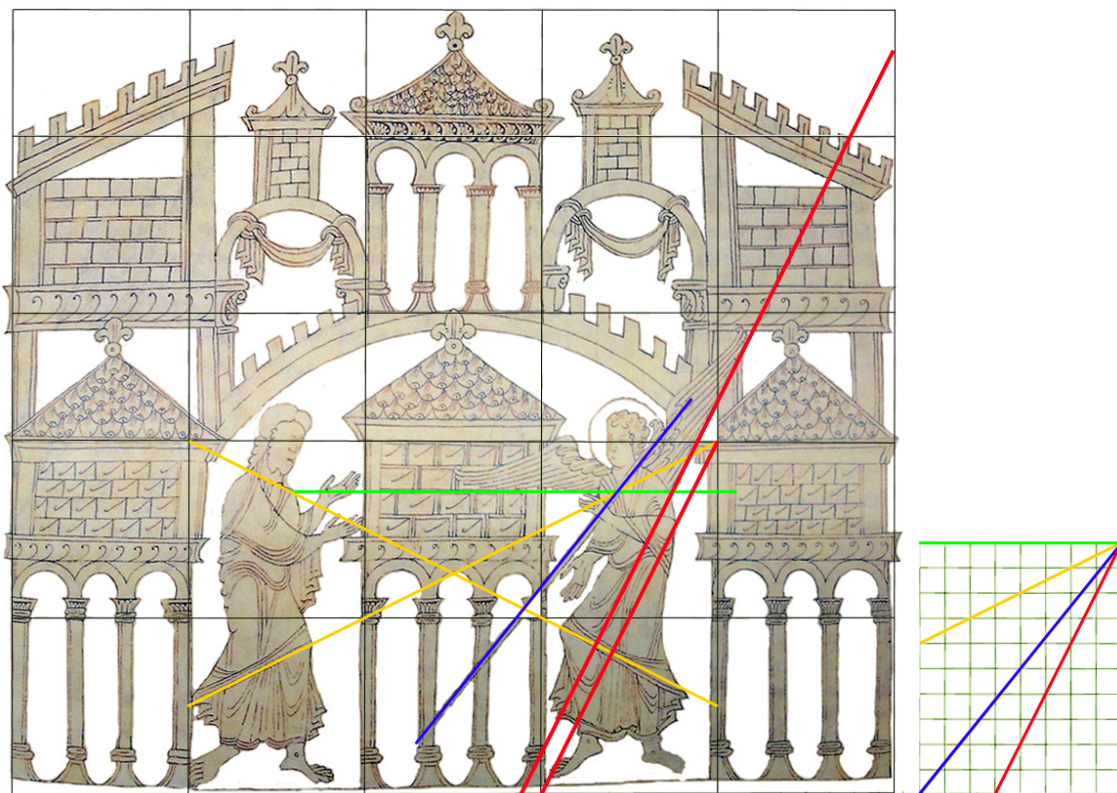
Com en altres casos que hem seguit més amunt, els angles rectes del mur que envolta el Temple són substituïts per una geometria circular²¹⁶ (*il 147d*), que podrà baixar fins a quedar arran de la base de la façana; i com a la ciutat del cel del Beat de Girona o en algunes de les lectures del *Palatium* de Ravenna, les façanes del nord i del sud es despleguen i es situen a dreta i esquerra de la de la porta de l'est, a sota de la visió axonomètrica del lateral de cadascuna (*il 147e*). Reapareix així la identificació anagògica de Rodes II 129v entre el Temple –allà el de Salomó, aquí el d'Ezequiel– i la nova Jerusalem, perquè tenim davant dels ulls els dotze arcs que sabem que foraden el recinte quadrat –aquest no, que no el tenim davant dels ulls–; i –de més interès– s'afirma la frontalitat de cadascuna de les façanes de l'atri interior, que remeten a les tres experiències, separades en el temps, d'haver-lo vist de les portes de fora estant: el recinte exterior s'incorpora així a la representació sense que calgui figurar-ne res més que un episodi que s'hi ha produït, la trobada d'Ezequiel amb el seu guia; i si això passava extramurs, el dibuix s'acaba amb la introducció del que hi ha dins de tot: a sobre dels dos personatges i a banda i banda de la façana gran de la cara oest, apareix l'interior que hi ha darrere d'aquesta façana, amb els arcs i la draperia (*il 147f*).

Tant l'arquitectura com els personatges del dibuix estan sotmesos a control matemàtic: la vora de l'ala dreta de l'home de bronze és horitzontal, i la de l'ala esquerra segueix un pendent 1:2; el del límit inferior esbiaixat del sobrepellís és perpendicular al de l'ala, 2:1, i el del sobrepellís d'Ezequiel és el simètric sobre l'eix vertical; la canya d'amidar segueix un 4:5 menys evident (*il 152*). El dibuix es divideix en cinc franges verticals iguals; la central, l'ocupen l'edifici principal, d'amplada igual a l'alçada fins a la

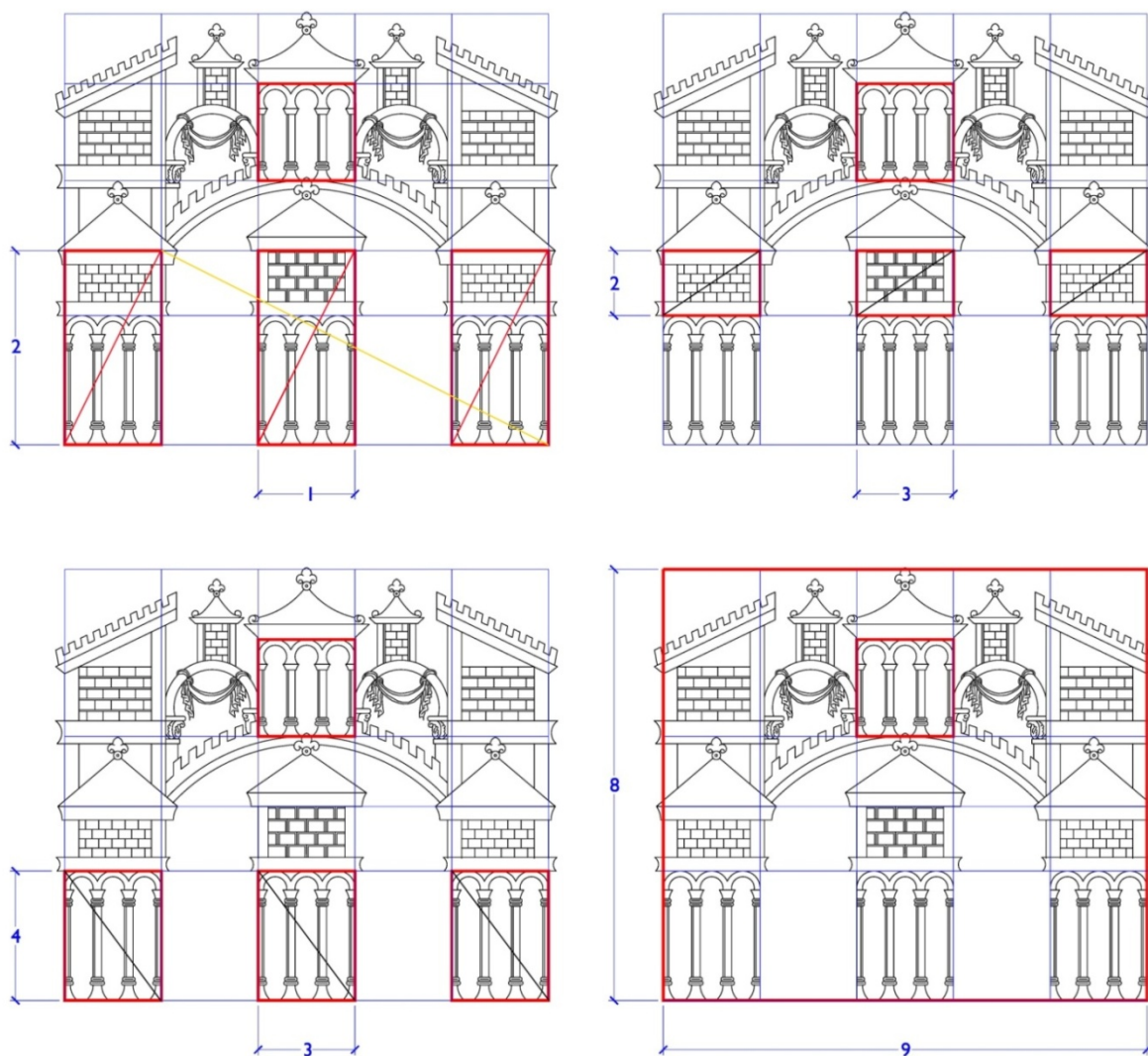
surten de columnes posades entre les portes amb la finalitat de sostenir tres voltes; però és objecte de discussió si el pòrtic formava part de la construcció primitiva o s'hi va afegir després, potser al segle XIV. Els tres portals tenien elements de marbre, i als seus arquitrans s'hi van posar el 1449 inscripcions amb el nom de Nicolau V" (KRAUTHEIMER, CORBETT i FRAZER 1980, 275-276).

²¹⁵ "A principis del XVI, quan Heemskerck va fer el seu dibuix, la porta quedava emmarcada per alguns edificis d'unes quantes plantes, entre les quals hi havia la llotja benedictina monumental del XV i principis del XVI a la dreta (al nord). Però això no devia haver estat sempre així [...] La seva relació original amb els pòrtics de l'atri és difícil d'advertir, però en la famosa planta d'Alfarano del 1590 [...] es veu que la porta no quedava integrada amb el costat est de les columnates de l'atri i [...] sembla que sortia significativament enfora de l'atri. En altres paraules, tot i que no era un edifici aïllat, la porta pot haver-se presentat originalment com a relativament aïllada, amb només la part del darrere, el costat oest, connectada amb l'atri. Certament, la porta devia ser força més alta que les estructures que l'envoltaven a l'alta Edat Mitjana, perquè a mitjan segle VIII, quan és esmentada en la documentació per primera vegada, se'n parla com de la *turris sanctae Mariae ad Grada* [...] També és probable, tot i que no segur, que l'exterior de la planta baixa de l'entrada s'articulés amb columnes" (McCLENDON 2 2005, 98). Jean-Charles Picard, però, que no fa cap referència en aquesta aparició de la paraula *turris* al segle VIII, i que no en veu documentat el primer ús fins al 998, quan aquest element d'entrada és designat com a Santa Maria in Turris, entén que la torre és el campanar d'Esteve II. Charles McClendon assenyala altres edificis semblants en aquest del Vaticà: "Entrades als atris tripartites com aquesta semblen haver existit a la catedral de Trèveris, a principis del segle IV [...] i a Sant Pau Extramurs a Roma" (McCLENDON 2 2005, 99).

²¹⁶ v nota 198.



Il·lustració 152: bíblia de Ripoll, f. 209. Relacions de proporció.

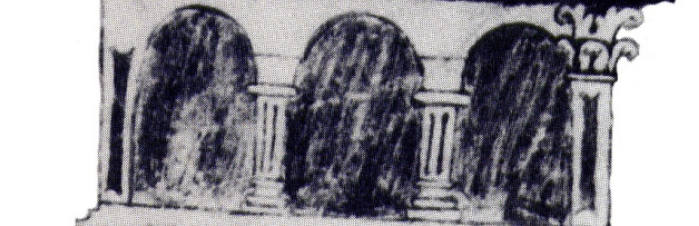
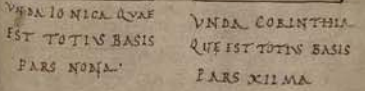


Il·lustració 153: bíblia de Ripoll, f. 209. Relacions de proporció. 153a. Relació 1:2. / 153b. Relació 2:3. / 153c. Relació 3:4 / 153d. Relació 8:9.

cornisa, i la porta de l'est; les dels extrems, les portes del nord i del sud; i la segona i la quarta, els personatges i els arcs de l'interior. A la porta de l'est, al mig de la franja inferior, l'alçada fins a la cornisa dobla l'amplada, i el rectangle que l'emmarca és un 1:2 (il 153a); a les altre dues, el mateix rectangle inclou la cornisa. La planta primera massissa de les portes –sense la cornisa a la del mig, incloent-la a les laterals– omple un rectangle 2:3 (il 153b), i l'arcada inferior, de la base fins a la clau dels arcs en defineix un altre, 3:4, aquí igual en totes tres portes (il 153c). L'alçada màxima del dibuix i la seva amplada total estan en relació 8:9 (il 153d).

1:2, 2:3, 3:4, 8:9; la procedència d'aquestes relacions numèriques tan senzilles és inequívoca i única, i les imprecisions visibles –el dibuix ja devia ser inexacte d'origen, el pergamí acumula mil anys de deformacions i la fotografia n'afegeix alguna– no en poden impugnar l'obvietat de l'ús. A la *Institució Aritmètica*, Boeci explica que 1:2, la relació doble, és la primera de les múltiples; i que entre les relacions de desigualtat, la múltiple “és anterior a totes les altres, sobre les quals té una prioritat natural”.^{LXXX} 2:3, 3:4 i 8:9 són relacions superparcials: “un nombre és superparcial sempre que, comparat amb un altre, conté aquest nombre més petit i una certa part d'aquest nombre. Si és la meitat, es diu sesquialter; el terç, sesquiterç; el quart, sesquiquart”.^{LXXXI} Al tractat de música, tot es fonamenta en les desigualtats múltiples i les superparcials, i les altres no juguen cap paper: “la de més potestat és la múltiple, i la superparticular té la potestat següent. [Les altres...] s'aparten del domini musical de l'harmonia”;^{LXXXII} i en particular, “totes les consonàncies musicals consisteixen en la proporció doble, o en la triple, o en la quàdruple, o en la sesquialtera o en la sesquitercia: la que en nombres s'anomena sesquitercia, en sons s'anomenarà diatèssaron [l'interval de quarta]; la que en nombres s'anomena sesquialtera, en veus s'anomenarà diapente [el de quinta]; la que en proporcions és doble, en les consonàncies s'anomenarà diapasó [el d'octava]”;^{LXXXIII} una altra vegada, però ara explicant 8:9, “si una veu és el doble d'aguda o de greu que una altra, farà la consonància diapasó; si una veu és més aguda o més greu que una altra en proporció sesquialtera, o sesquitercia, o sesquioctava, produirà una consonància diapente, o una diatèssaron, o una d'un to. Igualment, si s'uneixen una diapasó, 2:4, i una diapente, 4:6, formaran una simfonia triple, que és la diapasó i diapente. Si hi ha dues vegades la diapasó, 2:4 i 4:8, es formarà una consonància quàdruple, que és la bisdiapasó”.^{LXXXIV} Ja hem seguit més amunt com el nombre ho estructura tot, i de relacions entre els nombres n'hi ha de tota mena; però el nostre dibuixant, a l'hora de proporcionar, ha tingut una preferència clara per aquestes poques de les consonàncies musicals. Tot és nombre, però a la bondat del que està bé no s'hi ha arribat sense restriccions: aquestes de la música. Tant directament com Agustí o Marcià Capella,²¹⁷ més conscientment que Boeci i més a prop del

²¹⁷ “Aquestes coses belles agraden pel seu nombre on ja hem mostrat que es busca la igualtat. En efecte, això no es troba només en aquella bellesa que afecta l'oïda i que resideix en el moviment dels cossos, sinó també en les mateixes formes visibles, on ja més habitualment es parla de bellesa. O creus que és una cosa diferent d'una igualtat de nombres el fet que d'igual a igual uns membres es responguin en parella i, per part seva, aquells que són només un ocupin el lloc del mig, de manera que respecte d'ells es guardin intervals regulars a una banda i a l'altra?” (AGUSTÍ D'HIPONA 2 386-388, Llibre 6, 38); “el llibre IX de *De nuptiis*, consagrat a l'harmonia musical, caracteritza precisament aquest *rhythmus/numerus* en la seva dimensió sensible. Aquests *rhythmi*, explica, poden ésser percebuts de tres maneres diferents: per la vista, perquè són reunits en el moviment del cos, per



155: fragment d'un llibre de models procedent de Sant Benet del Loira, c 1000. Vaticà, lat. 596, f 27r (detall).

moment que ens interessa, ho escrivia, poc abans de l'any 1000, Roswitha de Gandersheim: “no la percebem només [la música], com ja ho he dit, en la unió del cos i de l'ànima, ni només en l'emissió d'un so greu o agut, sinó també en la pulsació de les venes i en la proporció de certes parts del cos, les falanges per exemple. Efectivament, si les mesurem, trobem les mateixes proporcions que hem aplicat a l'hora dels acords, perquè la música no és només l'harmonia dels sons, sinó també la de tots els elements dissemblants”.²¹⁸

Quant a l'ordre, hi ha més elaboració al de les portes que no al de l'edifici principal. Els capitells, tret dels corintis de l'interior, ni són de cap dels ordres clàssics ni s'assemblen a les poques versions dibuixades altmedievals que explícitament volen representar-los, al manuscrit ms 17 de Sélestat (*il 154*), imprecisament datat entre els segles VIII i X,^{LXXXV} o al llibre de models de Sant Benet del Loira (*il 155*), de cap a l'any 1000.²¹⁹ Totes les bases arrenquen amb un enorme cavet, sense plint; i a sobre dos tors superposats directament, potser iguals, més sovint el superior de menys altura i diàmetre. A l'edifici principal, un capitell de molt poca altura descansa sobre el fust sense cap transició; però a les portes, entre l'un i l'altre hi ha dos astràgals, de dimensió molt semblant als dos tors de la base. El cavet inferior pot valdre per una base més elaborada, com s'intueix a les dues columnes centrals de la Jerusalem celestial dels Evangelis de Sant Medard (*il 156*), o ser una escòcia degenerada —els quarts de cercle de les escòcies representades tenen sovint una definició molt escassa (*il 107, 108 i 165*)—, i en tot cas apareix en contextos ben diversos (*il 106 i 157*). Més singulars són els dos astràgals, que Sant Benet del Loira i Sélestat també dibuixen,²²⁰ però allà ben separats: superposats directament només els hem sabut trobar, en aquesta època, a la miniatura dels últims otònides i els primers salis, i aquí molt sovint i acompanyats repetidament pels dos tors junts coronant la base²²¹ (*il 106 a 108, 158 a 165*); al tercer volum de Rodes, el tercer artista dibuixa aquests dos astràgals en algunes miniatures —folis 2v, 77v i 144 (*il 123, 125 i 167*) i

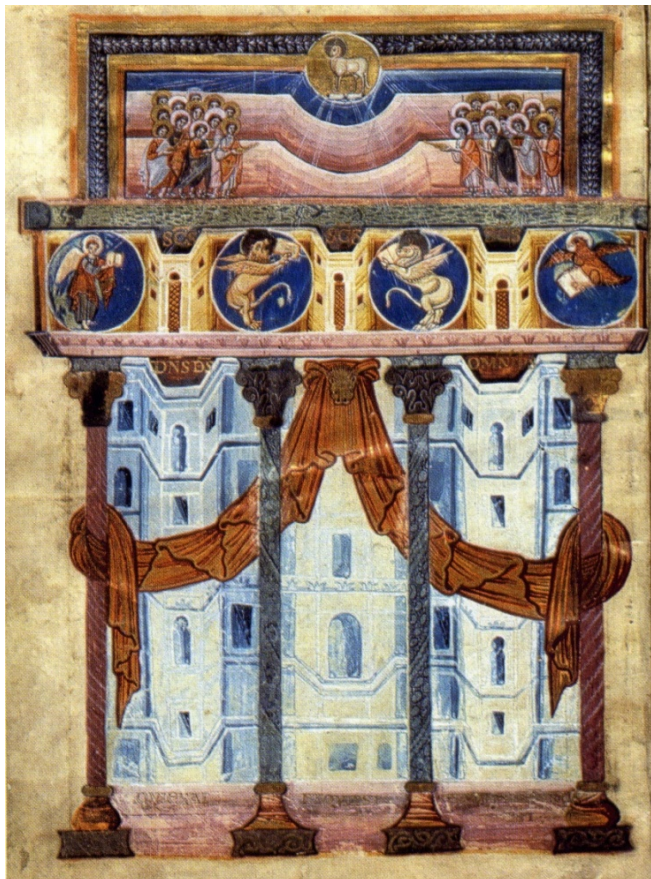
l'oïda, quan jutgem la modulació musical, pel tacte: però aquests darrers ritmes —la pulsació del pols, per exemple— tenen un interès inferior en la demostració [...] Per a un home culte medieval, la traducció visual de les proporcions de la música és doncs una cosa molt natural [...] Les miniatures musicals que amaguen proporcions geomètriques són molt nombroses. Principis estructuradors, aquestes proporcions regeixen l'ordre intern de la imatge i caracteritzen la naturalesa dels lligams que s'estableixen entre les figures, i entre les figures i allò que les envolta” (MARCHESIN 2005, 267-271).

²¹⁸ (ROSWITHA DE GANDERSHEIM 2 c973). I el dibuixant de Ripoll ho feia servir força abans que Bernat de Claravall i el constructor gòtic que von Simson volia els primers que “aplicaven les mateixes lleis que posen ordre al cel i a la terra”; i abans també que el pintor romànic incapaç encara d'aplicar-les es limités a “enganyar els sentits amb la il·lusió de la realitat última” (VON SIMSON 1956, 39).

²¹⁹ (VERGNOLLE I 1985, 118-121). Vergnolle publica junts tots els dibuixos coneguts d'aquest quadern, alguns a París, BNF, lat 8318, i d'altres, com el que reproduïm, a la Biblioteca Vaticana. Anat Tcherikover insisteix en el caràcter de mostrar que assumeix aquesta torre de la Biblioteca Vaticana quan s'hi representen capitells d'ordres diferents i s'hi barregen fusts acanalats i llisos (TCHERIKOVER I 1990).

²²⁰ Tcherikover proposa que la duplicació pot procedir d'una lectura de Vitruvi (IV,3,4) que hauria entès que hi ha un astràgal al capitell i un altre al fust (TCHERIKOVER I 1990, 261 i n 12 i 13).

²²¹ Quant a capitells reals, el paral·lel, molt lluny de l'Imperi, podria ser amb l'astràgal treballat en espiga —que la tija horitzontal fa doble— dels de Sant Cebrià de Mazote, Sant Miquel de la Escalada, Santiago de Peñalba i Santa Maria de Lebeña, i també d'algun de conservat del monestir dels Sants Facund i Primitiu a Sahagún: Enrique Domínguez va recollir-los i estudiar-los tots a la seva tesi doctoral (DOMÍNGUEZ PERELA 1987); l'escala és molt diferent de la suggerida en el dibuix de Ripoll. Molts segles abans, el tema de l'astràgal doble apareix representat sovint en relleus paleocristians.



Il·lustracions 156 i 157. 156: evangelis de Sant Medard. París, BNF, lat 8850, f. 1v. / 157: Ricard de Sant Víctor, Temple de la visió d'Ezequiel, Oxford, Bodleian Library, Bodley 494.



Il·lustracions 158 i 159: evangelis d'Otó III, Múnic, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453. 158. f. 29r. / 159. f. 49v.

potser també 97 (*il 121a*)-, però en tots els casos només en alguns dels capitells, i sempre corintis. El corinti del tercer artista és el millor de totes dues bíblies, i el dibuixa sempre que pot;²²² de fet, és només la part superior del capítell convencional, prescindint de les corones (*il 168*);²²³ les fulles exteriors, d'on canònicament haurien d'arrencar volutes i hèlices, creixen molt -tot just deixen sortir la volutes a l'extrem- i oposen uns lòbuls molt marcats a l'elaboració de la part central de la cara, on un grafisme abstracte deu voler representar unes hèlices independents, o la flor, o totes dues coses; i no hi ha res que recordi el caulicle. Aquesta descripció és calcada de la de Vergnolle per als capitells corintis de la planta baixa de la torre-porxo de Sant Benet del Loira (1020-1035),^{LXXXVI} on la dimensió d'aquesta part superior, en relació amb la de les corones inferiors, ja és molt més gran que la indicada per Vitruvi;^{LXXXVII} és difícil de creure que la proximitat entre el dibuix llargament repetit pel tercer artista i els capitells de Fleury pugui ser una casualitat (*il 168 i 169*). Sobre els capitells corintis del nostre dibuix de Ripoll 209 en particular, però, el cert és que limiten el treball de la campana a la fulla exterior i la voluta, i prescindeixen del mig de la cara; s'assemblen, en això, a un dels de Rodes III 97, però no a la resta: arriben a fer pensar que podrien no haver sortit tots de la mateixa mà —que no tenim tercer sinó tercers artistes- tot i que sí de la mateixa discussió.

Ripoll 209 i Rodes III 97 tenen més coses en comú. El dibuix del banquet de la reina Vasti (Est I,9), com el de la visió del Temple, es disciplina amb les relacions musicals (*il 170*); el mòdul és l'altura de l'ordre superior (*il 171a*), que duplicada és la de l'inferior —sense la base- i quadruplicada l'amplada total (*il 171b*): amb això apareix l'octava, 1:2 -a la franja de l'ordre inferior-, la quinta, 2:3 —de la cara de Vasti, o del centre de la línia que limita per dalt la banda dels ordres, a qualsevol dels vèrtexs inferiors del dibuix- i la quarta, 3:4 —en aquesta banda dels ordres tota junta-, a més de la relació quàdruple, 1:4 —a la franja de l'ordre superior. Fora de la música —però dins de l'aritmètica-, la superparcial 4:5, que a Ripoll 209 inclinava la canya d'amidar, aquí trava l'altura i l'amplada totals, sempre sense la base de les columnes; podria ser, a més, que la malla 4x5 ordenés la posició d'alguns elements secundaris (*il 171c*); i que la seva subdivisió en terços donés més horitzontals: la dels eixos de la tisora de les potes de la taula, la de la vora de la mateixa taula, la que limita la clau de l'arc sobre el cap de Vasti (*il 171d*). Aquest nivell d'exactitud és impugnable: com a Ripoll 209, les imprecisions són evidents -l'extradós de l'arc esquerre va a buscar la vora del dibuix, el del dret se n'aparta força. Però, també com allà, no qüestionen l'obvietat de la doble duplicació de l'altura de la columna d'on surten totes les relacions principals.

D'acumulacions verticals de registres amb columnes que van a parar les unes sobre les altres, n'hi ha moltes a les imatges paleocristianes i altmedievals (*il 172*). D'ordres superposats —que articulin una altura

²²² A més dels casos que acabem d'assenyalar, el fa servir, al volum III de Rodes, als folis 66, 89v, 97v, 134v i 143v (*il 132, 166, 185, 128 i 133 respectivament*): la meitat de les vegades que dibuixa columnes. El primer artista només en dibuixa una vegada, a la bíblia de Ripoll, f 5v; i el segon dues: una molt simplificadament a Rodes II f 63, i una altra, millor, a Rodes II f 91.

²²³ Inversament, algunes de les miniatures otonianes de l'astràgal doble dibuixen un corinti fet només de les corones inferiors (*il 160, 161, 165*).



Il·lustracions 160 i 161: evangelis d'Otó III, Múnic, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453. 160. f 57v / 161. f 92r.



Il·lustracions 162 i 163. 162: evangeliari, Magúncia. París, BNF, lat 275 f 3v, segon quart XI. / 163: evangeliari, Echternach. París, BNF, lat 10438, f 2, abans del 1072.

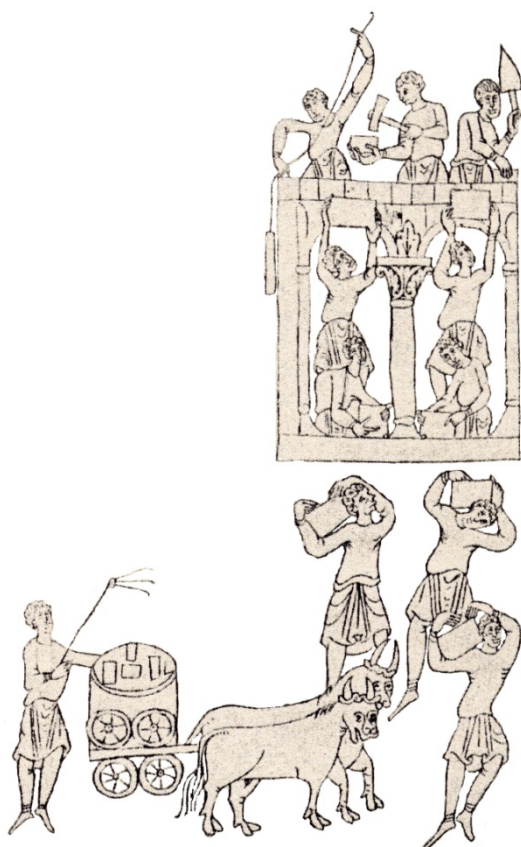
tenint en compte criteris proporcionals, d'integritat dels elements en cadascun dels pisos, d'estil,²²⁴ tot alhora o només alguna cosa-, malgrat l'abundància de representacions de columnes molt allargades als cànons (*il 173 i 174*), no se'n troben gaires: hem de tornar a les miniatures otonianes del doble astràgal (*il 158 i 159*) si volem trobar emmarcaments fets amb aquests criteris, o admetre alguna taula de cànons més tardana on el tema apareix excepcionalment (*il 175*) -tot i que aquí la proporció dels ordres no té cap autonomia-, o sortir a buscar l'ordre romaníssim del retrat de Sant Lluç als remots evangelis àrabs del monestir de Santa Caterina, al Sinaí (*il 176*), de mitjan IX, que separat del sant semblaria un plànol.^{LXXXVIII} Però Rodes III 97 no és un diagrama d'ordres superposats: és una secció d'edifici amb ordres superposats; i d'aquests, fa de mal dir si en tenim cap més. Vergnolle considerava que la torre del llibre de models de Sant Benet del Loira (*il 155*), tan diferent -acceptava- de l'efectivament construïda al monestir, "és un testimoni del lloc que ocupava aquesta forma arquitectònica en les preocupacions dels artistes"; però Tcherikover hi veia un reliquiari i no cap edifici;^{LXXXIX} als evangelis de Bernward de Hildesheim²²⁵ (*il 177*), de primers de l'XI, costa decidir si l'ordre superior vol ser-ho o va amb les façanes: potser tot alhora; i no farem cap edifici amb les columnes i els arcs de cal·ligrafia exacta que emmarquen

²²⁴ Ja hem recollit més amunt les indicacions de Vitruvi sobre la reducció en alçada (v el text que remet a la nota 126); en un context tan travat proporcionalment com el dels ordres clàssics, aquesta reducció contenia en potència discussions eternes -i probablement ja les reflectia en acte: a l'arquitectura romana, la reducció exacta de Vitruvi costa de trobar; com a tema, costa de trobar un cas on la correcció proporcional no es vagi plantejar. Sobre la integritat, als models romans els ordres sempre es superposen complets -Vitruvi dona per fet que amb pedestal inclòs a tots els nivells-; quan les columnes avancen els entaulaments es trenquen per seguir-les. Quant als criteris estilístics de la superposició, són més complexos que els del Colosseu, però existeixen: a partir de la revisió dels casos conservats amb voluntat exhaustiva, Peter Liljenstolpe va ensenyar, el 1999, com la superposició d'ordres podia fer-se amb columnes del mateix ordre en totes les plantes -toscanes, corínties- o de diferents ordres, i que en aquest segon cas el dòric/toscà anava sota del jònic, i tots sota del corinti, però que es podia passar directament del primer al darrer; el compost podia anar tant a sobre com a sota del corinti. Per tipus funcionals, explicava que, als teatres, "el dòric/toscà només s'utilitza als primers pisos. El jònic s'utilitza tant als primers com als segons pisos. Quan hi ha aquests dos ordres, el jònic sempre va a sobre del dòric/toscà. L'ordre corinti es pot utilitzar a tots tres pisos, però quan es barreja amb altres ordres sempre va al damunt. Finalment el capitell compost [...] es pot situar a sobre o a sota dels capitells corintis"; als amfiteatres, "la seqüència dels ordres clàssics (tosca/dòric-jònic-corinti) al Colosseu [...]" i "el de Bourges [...] presenta ordres adossats dòric, jònic i corinti", però "la solució més comuna al problema de la decoració de la façana és, contràriament, l'ús només de l'ordre toscà a totes les plantes, tant si la façana té tres plantes [...] com si en té dues [...] A Arles, la façana de dues plantes inclou també un corinti, i té doncs un ordre toscà i un de corinti"; a les portes monumentals, "el corinti hi predomina enterament [...], però també hi ha casos en què "es combinen variants del corinti amb el corinti pròpiament", d'altres amb el jònic sota el corinti o totalment toscans, i un cas singular, "la façana del propileu del santuari de Júpiter a Baalbek, amb dues torres a cada costat de l'entrada, amb dues plantes de pilastres superposades [...] el nivell inferior té un ordre corinti, i el superior pilastres jòniques"; a les tombes monumentals, "la seqüència més comuna és la de dos ordres corintis" (LILJENSTOLPE 1999, 137-145). John Onians havia historitzat, bastant anys abans de Liljenstolpe, alguna d'aquestes variacions, que no considerava de cap manera aproblemàtiques; en particular, ho havia plantejat per a la superposició que col·loca el compost sota el corinti, i plantejant com a motor de la inversió la transformació de la idea de la columna com a element amb significació: "Una nova comprensió visual de les columnes com a mitjans de comunicació explica també, probablement, altres desenvolupaments en el seu ús durant el mateix període [segles I-II]. Un dels més sorprenents és la col·locació dels ordres més rics sota els més simples, i no a sobre tal com havia estat usual fins aleshores. N'hi ha bons exemples a la porta dels Lleons a Verona, probablement de després de l'any 65, i en estructures del segle II com la façana de la Biblioteca de Cels a Efes, 135c, o la porta del mercat de Milet, 160c. En tots aquests casos el compost és a sota del corinti [...] Una consciència [...] de la importància de l'impacte visual inicial justificaria col·locar els elements més rics d'una façana a la part de baix, on són més visibles, en comptes d'a la part alta, on el seu efecte, visualment, podria perdre's" (ONIAN 1988, 55-56).

²²⁵ Ell que va fer Sant Miquel, tan ajustada al model d'alçat amb què Armi caracteritzava les esglésies del nord, de nivells horitzontals i parets planes sense continuïtats verticals que les interrompin (ARMI 1 octubre 1975) -v però 2, nota 54-; és veritat que hi ha les tribunes dels àngels, amb els tres pisos d'arcs: però ben lluny dels ordres superposats.



Il·lustracions 164 i 165. 164: Codex aureus escorialensis. Escorial, Cod. Vit. 17, f 24. Echternach, 1043-1046. / 165: Hillinus-Codex, Colònia, Dombibl. Ms 12, f 16v. Primera part del segle XI.



Il·lustració 166: bíblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III, f 89v.



Il·lustració 167: bíblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III, f 144.

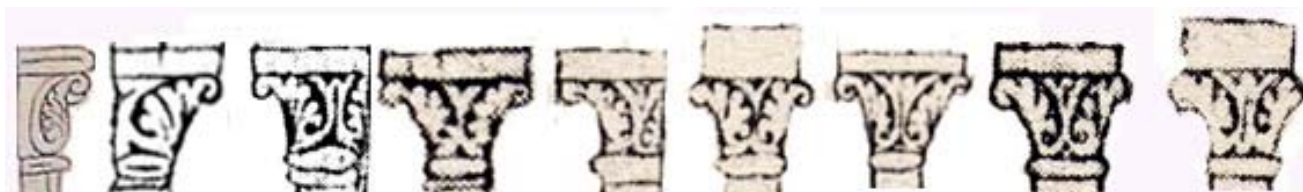
Sant Mateu al *Codex aureus epternacensis* (il 178), d'abans del 1030, sense un exercici important d'interpretació –que, d'altra banda, pensem que suporten bé.

Un edifici en secció; i més coses. Ni a l'un ni a les altres no hi arribarem, talment féssim exegesi, sense la història. Que s'il·lustri Ester ja és una singularitat, perquè “més rares que les il·lustracions de Job són les del llibre d'Ester. No se'n coneix cap cicle bizantí, ni de l'occident altmedieval, i menys encara de paleocristià [...] Això incrementa l'interès dels cicles de les bibles catalanes”;²²⁶ i Rodes hi dedica el doble d'espai que Ripoll: dos folis (Rodes III 97 i 97v) contra només un (Ripoll 319v), sense que, en aquest cas, els artistes hagin tingut cap problema per repetir escenes. El rei Assuer ha convidat a un banquet de set dies tot el poble de Susa (il 130); la reina Vasti n'ofereix un altre a les dones de palau. “El dia setè, sentint-se alegre el cor del rei a causa del vi”, Assuer reclama la presència de Vasti vestida amb la diadema reial –hi ha qui ha entès, només amb la diadema reial-, perquè tothom en vegi la bellesa. La reina s'hi nega. El consell es reuneix per analitzar la humiliació, i el príncep Memucan desplega que el crim no s'ha comès només contra el rei, sinó contra tot l'ordre social: “la feta de la reina Vasti vindrà a coneixement de totes les dones, les quals menysprearan els marits [...] hi haurà molt de menyspreu i d'enuig”; el prestigi de l'estat exigeix “un edicte reial [...] segons el qual Vasti mai més no comparegui a la presència del rei Assuer [...] i que el decret, que el rei promulgui, sigui conegut a tot el seu reialme, per immens que sigui, i així totes les dones honraran els seus marits, des del més gran al més petit” (Est I,17-20). Vasti i les seves dames seuen al voltant de la taula, a la sala de l'ordre doble i els grans arcs, mentre totes les dones de Pèrsia i de Mèdia, per sobre de les serps de dreta i esquerra, estan atentes al desenllaç del desafiament; fins al racó més allunyat de l'imperi, els homes –dalt de tot, a les torres, als merlets- van dit enlaire donant ordres que ningú no escolta i queden a racó.

L'exegesi explica que Assuer-Jesucrist crida Vasti-el poble jueu a ocupar el primer lloc en la Nova Aliança, i que els jueus es neguen a reconèixer-lo com a Messies, raó per la qual són substituïts per una altra de millor que no pas ells, Ester-l'Església universal.²²⁷ Però la interpretació literal devia donar per

²²⁶ (NEUß 2 1922, 101). Els anys que han passat des que Neuß va escriure això no han canviat gran cosa: “Hi ha en diversos manuscrits medievals autèntics cicles narratius relatius a les escenes més significatives del Llibre d'Ester [...] Entre els exemples més famosos hi ha les bibles catalanes del segle XI procedents de Santa Maria de Ripoll i de Sant Pere de Rodes” (GNACCOLINI i TOGNOLI BARDIN març-abril 1999, 120); “la tradició figurada del Llibre d'Ester, que ja es pot trobar a mitjan segle III a la sinagoga de Dura, no es gaire rica. Els manuscrits més prolixos, les bibles catalanes de Ripoll o de Roda, en tenen prou, efectivament, amb cinc o sis episodis [...] I això que val per a mitjan XI, continua valent també als segles XII i XIII” (CHRISTE 14 novembre-desembre 2000, 414-415); “quant al llibre d'Ester, el repertori de les il·lustracions és, a las bibles romàniques, relativament modest. La biblia de Weingarten i la biblia dels Caputxins de la Biblioteca Nacional són les més prolixes sobre aquets tema [...] la miniatura de la biblia de Weingarten ofereix un resum gràfic de la història sencera, composta d'episodis juxtaposats, i segueix, a grans trets, el tractament del mateix tema a la biblia de Ripoll” (CAHN 2 1982, 202); i “les il·lustracions narratives d'Ester són molt rares; no hi ha exemples paleocristians ni bizantins i a l'alta Edat Mitjana només les bibles catalanes hi dediquen algunes escenes. No és fins al segle XIII que el llibre d'Ester s'il·lustra més sovint” (KAUFFMANN 2003, 154).

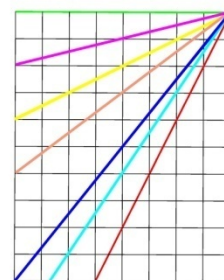
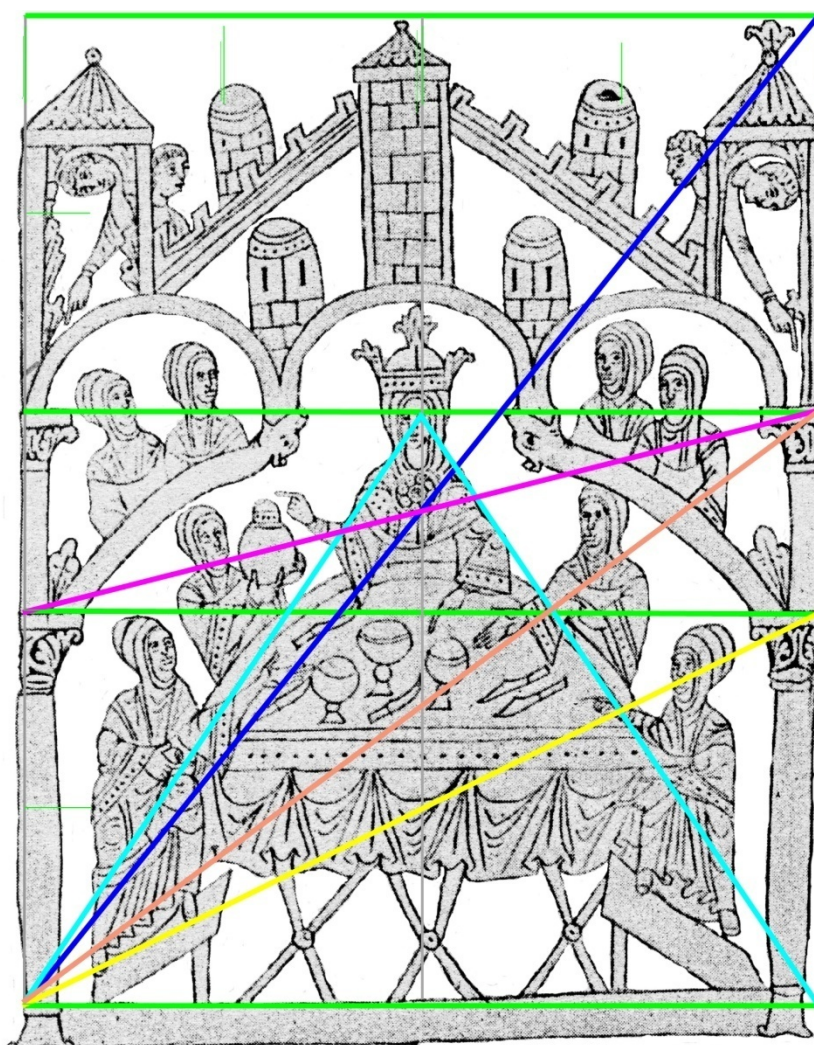
²²⁷ El text de referència és el de Raban Maur, que a l'*Expositio in Librum Esther* explica que “va manar doncs el rei, amb el cor alegre, als set eunucs que servien davant d'ell, que fessin venir la reina Vasti a presència del rei, amb la diadema sobre el seu cap, per mostrar-ne la bellesa a tots els pobles: com el nostre redemptor Jesucrist, el Senyor, va adreçar els seus sants predicadors, plens de la gràcia septiforme de l'Esperit Sant, a convocar el poble jueu al banquet espiritual, a fi que la bellesa i la



Il·lustració 168: capitells corintis del tercer artista. D'esquerra a dreta: Ripoll f 209; i Rodes III, f. 97 (inferior esquerre), f 97 (inferior dret), f 2v, f 66, f 77v, f 89v, f 143v, f 144.



Il·lustració 169: capitells corintis a la planta baixa de la torre porxo de Sant Benet del Loira (1020-1035)



Il·lustració 170: bíblia de Rodes III f 97. Relacions de proporció.

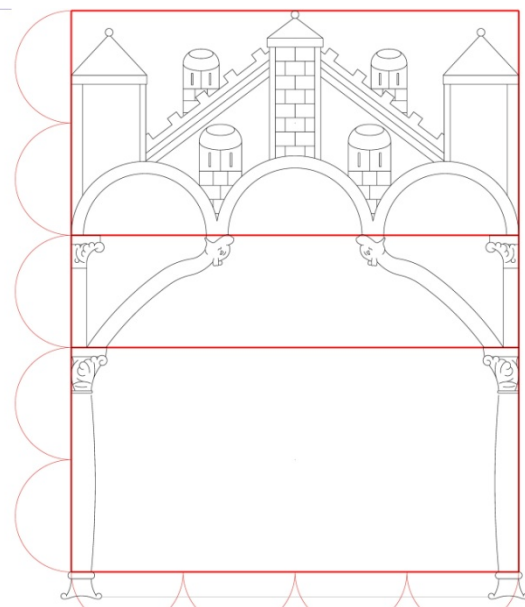
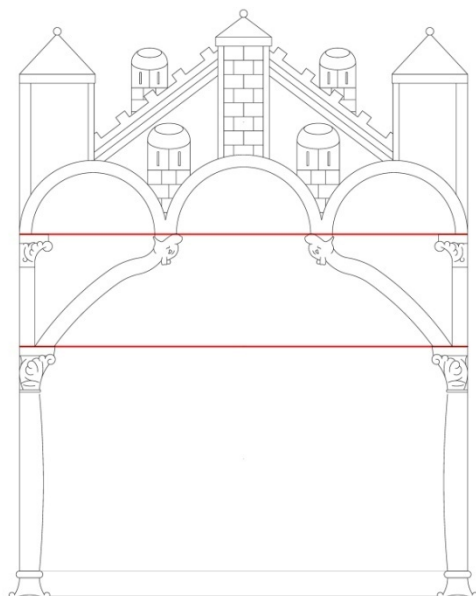
bastant, en aquells anys en què començava el moviment de regeneració que pretenia acabar amb el matrimoni dels clergues, fins aleshores molt comú, i que veia en la relació amb les dones una de les raons fonamentals de la manca absoluta d'independència de l'Església respecte dels poders del segle;²²⁸ dependència llastimosa de què es queixava precisament l'abat de Sant Pere de Rodes en la carta que va adreçar al papa Benet VIII el 1022, on li explicava un panorama de robatoris i menyspreus continus comesos pels poderosos del voltant,²²⁹ que sembla que durava de feia temps.^{XC} Identificar un interior amb arcs al sostre i ordres superposats amb l'església de Sant Pere de Rodes,²³⁰ construïda o en

noblesa que li venia de la prerrogativa dels patriarques i de la llei i de la ciència dels profetes i també del culte de la pietat, que havia mantingut abans de l'adveniment del Senyor, fossin reconegudes pels habitants de tot el món com a més il·lustres que les de les altres nacions. Però el poble dels jueus no només va desdenyar els emissaris, sinó que va menysprear l'autoritat del rei suprem. [...] El fill gran, l'antic poble de la Sinagoga, que la persona de la reina Vasti representa, es va negar a sortir de la casa on s'estava, és a dir, a separar-se de la lletra de la llei, i va preferir viure limitat a ocupar-se de desigs terrenals, lluny de la pàtria de l'Esperit Sant [...], sempre rígid i dur, pleníssim de rancor i d'indignació [...] El rei Assuer va demanar consell als set savis, a qui sempre es proposaven els afers del rei, i va dictar sentència; és a dir, el nostre Salvador, a través dels seus doctors plens de la gràcia de l'Esperit Sant, que sempre malden per presentar-se davant d'ell amb recta fe i bones obres, en ser el poble jueu reu de pena i damnació, va dictar la sentència; naturalment, va ser expulsat del tron reial, és a dir, de la comunitat amb Déu, a què estava destinat i que li havia estat donada per endavant, i que en comptes d'ell va ser atorgada a una altra, que és millor que ell, evidentment l'Església universal, amb fe sincera i devoció plena" (RABAN MAUR 3 836, capítol II).

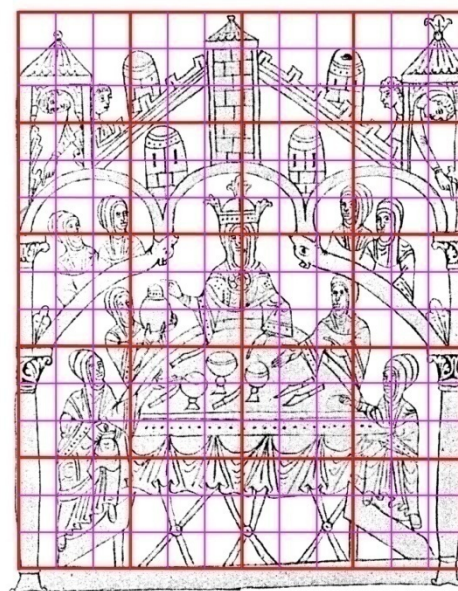
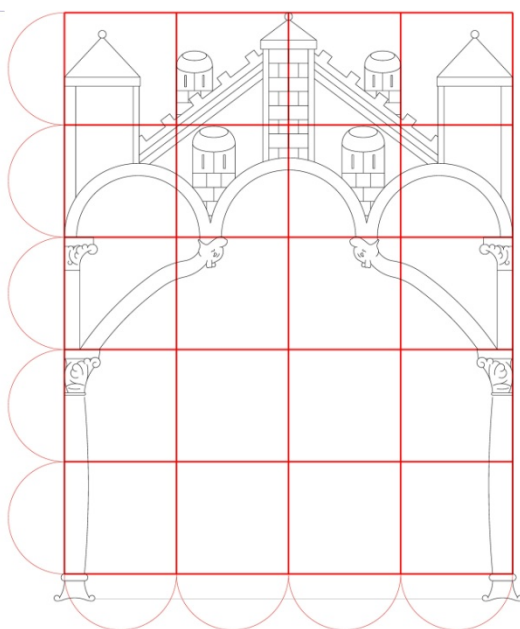
²²⁸ "Al segle X i al començament de l'XI trobem dues categories de clergues majors (diaques, preveres, bisbes). Els uns, casats abans de l'ordenació, cohabiten amb la seva dona, i, si aquests esposos poden considerar-se «com germà i germana», la legislació no els ho imposa pas. Els altres, compromesos des de la infància en la via que els conduirà al sacerdoci, guiats pel clergat de les parròquies o admesos en una escola episcopal o monàstica, arriben al sacerdoci sense estar casats. Però, d'entre ells, molts es casen després de l'ordenació. Casament il·lícit, sens dubte, però vàlid, fins si ha estat clandestí, perquè cap llei no imposa una forma solemne per a la validesa de la unió (ni per tant per al seu caràcter sacramental) [...] El Decret de Burchard de Worms (c 1008-1012) ens aporta un testimoni preciós quant a la posició sobre el celibat d'un bisbe renà, d'altra banda bon coneixedor dels texts canònics. Aquesta obra, la més extensa del seu temps, llargament inspirada en el *De synodaliibus causis* compost abans del 915 per l'abat Regí de Prüm, ofereix efectivament l'arsenal més complet de disposicions canòniques contra els clergues casats o concubinaris. De l'examen d'aquest recull en resulta que no es refusa l'accés al sacerdoci als homes casats, i no se'ls força a cap promesa sobre la continència que els seria exigida després de l'ordenació. Tanmateix, amb tot un seguit de texts antics que li proporciona Regí, Burchard recorda que aquests clergues casats abans de l'ordenació han de respectar la continència. Però Burchard cita també els anatemes del concili de Granges contra els fidels que s'allunyen dels clergues casats" (GAUDEMET 1982, 3-6). Jean Gaudemet situava l'inici de l'ofensiva contra el matrimoni dels clergues i la simonia com a raons principals de la submissió de l'Església al poder temporal, als anys de Lleó IX, a mitjan segle XI: "Simonia i nicolaiisme, aquestes són les dues «heretgies» contra les quals l'Església romana sostindrà, no sense problemes i amb resultats desiguals, una lluita acarnissada. I és que, l'una i l'altra, li semblen estar en primera fila de les causes que, des del papat fins a la més petita església de poble, l'Església hagi estat lliurada «a mans dels laics». La restauració de la disciplina, l'esclat de la vida religiosa, els fins propis de l'Església de Crist exigien alliberar-se d'aquesta subjecció terrenal" (GAUDEMET 1982, 6-8); però Mercè Puig, a la seva tesi doctoral, bo i admetent que aquests anys van ser els de l'inici de la intervenció papal, veia activa la reforma des de finals del segle X: "el to de denúncia contra les dones es va fer cada vegada més estrident a mesura que les reformes gregorianes dels segles XI i XII lluitaven per imposar amb caràcter general el celibat clerical, circumstància que va afavorir encara més el retrat de les dones com a simples seductores i instrument del maligne. Així doncs, es constata un punt de màxima inflexió en la història literària de la misogínia a Occident entre els segles XI-XIII, degut, sobre tot, en aquest moviment de reforma nascut a finals del s. X. Aquest afany de regeneració moral es manifesta, de primer, en una florida monàstica; més endavant, a la segona meitat del s. XI, els papes es fan seva la iniciativa, fins al punt que la historiografia fixa aquest impuls innovador sota l'etiqueta de «reforma gregoriana», en homenatge a l'impuls decisiu del papa Gregori VII (1073-1085)" (PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA 1994).

²²⁹ "L'any passat analitzàreu la queixa que presentaren davant vós els nostres germans monjos pel fet que el nostre lloc, que era posat sota l'empara i defensa de la santa Església romana, era devastat i saquejat per persones malvades, o sigui, gent que ostenta poders [...] Menystenent tot això, no fan cas del vostre manament i de l'excomunió, diuen que no faran res per ordre vostra i ens tenen coberts d'improperis i de la més gran confusió [...] Ben cert que ja no resta altra cosa sinó que tots abjurin de Crist i es facin seguidors del diable [...] Menyspreant la vostra excomunió corroborada amb les signatures dels bisbes, ens tenen reduïts a un tal estat que no podem subsistir si no és mendicant per les províncies del voltant". Traducció de Joan Bellès i Sallent, a (BADIA I HOMES 2 1990, 672).

²³⁰ S'ha enunciat repetidament la idea de la condició convencional de les representacions medievals d'edificis o de ciutats i la seva condició d'ideograma. Així, Johannes G. Deckers: "en cap dels monuments considerats [treballa amb representacions de



Il·lustracions 171a i 171b: estudi de la il·lustració 170. 171a Alçada de l'ordre superior. / 171b. Dimensions del dibuix



Il·lustracions 171c i 171d: estudi de la il·lustració 170. 171c. Malla bàsica sobre calc. / 171d. Malla secundària sobre dibuix.

construcció, no devia ser gaire difícil en aquests anys, ni a Ripoll ni a Rodes mateix; diríem que algú va riure una estona, fa mil anys, imaginant en aquest interior el triomf -ni que el text sagrat deixés ben clar que només momentani- de la tan subversiva senyora.

La part de dalt del dibuix pot representar qualsevol cosa: des del sentit literal, ciutats molt distants. Per trobar-hi elements de l'església, tot és massa genèric; i cap aproximació al volum de l'edifici. Si de cas, tenen interès els merlets inclinats, que podrien contenir una indicació de traçat, i ja hi tornarem. El que hi ha de singular és l'ordenació tan simètrica dels elements, al capdavant en aquest cas secundaris, que el tercer artista hi ha acumulat: no és l'única vegada que fa servir la simetria a l'hora de representar una ciutat o un edifici fortificat, però mai tan matemàticament com en aquest cas (*il* 127, 180-182), i sembla que normalment dóna la prioritat a la reproducció d'un model fet de la juxtaposició de torres altes, una tira de merlets –poden ser dues- i la porta amb una torre baixa al seu costat –que també poden ser dues- (*il* 129, 167, 181-185) sense que la simetria, quan apareix, hi afegeixi res de semblant a la idea de conjunt complet i acabat que genera aquí. Neuß va voler veure en un d'aquests aplecs d'elements, el de III 144 (*il* 167), la representació d'una església “amb absis, torre del creuer, torres laterals, nau amb columnes” –es va oblidar de parlar del teginat.^{XCI} Però és clar que l'articulació se la inventava ell, i la continuïtat entre l'exterior i l'interior també –perquè l'única relació que mantenen és la de l'exclusió mútua (*cf il* 126). També en aquest maneig de la simetria, doncs, Rodes III 97 va amb Ripoll 209.

Al cercle d'on van sortir les bíblies de Ripoll i de Rodes, poc després de l'any mil, es dibuixaven edificis desapareguts i mai no vistos des del seu contingut exegètic –Rodes II 129v-, edificis ideals des de l'estudi concret de les descripcions disponibles –Ripoll 209-, edifici reals des del coneixement directe –Rodes III 97. No se'n representaven grans abstraccions geomètriques assimilables a la *meravellosa rodonesa* de l'Anàstasi d'Adamnan, sinó episodis autònoms i potents, elements o parts identificables a través de la visió, dels quals es treballava i es mestrejava la posició –dreta, esquerra, dalt, baix, ençà, enllà; o fondària, llargària, amplària, alçada-, la qualitat –que podia ser la geometria- o la quantitat, al servei de l'objectiu –

ciutats de fins al segle VIII] no s'hi representa una ciutat que contingui edificis que, considerats en ells mateixos, puguin passar per il·lustracions realistes i directes de determinats edificis particulars. Fins i tot al mosaic de Madaba [el que representa Jerusalem amb el carrer porticat al mig] els edificis particulars es doten amb elements decoratius que els redueixen al típic” (DECKERS 1989, 1287); però ens sembla que és clar que a Madaba (*il* 179) –segle VI- es representa l'Anàstasi amb el tret que encara avui l'observador modern consideraria fonamental –v nota 52- i que és més ajustat deixar, amb Robert D. Russell, que corrin juntes convenció i referència directa: “des que l'art cristià va sortir de la seva obscuritat inicial no va dubtar a representar ciutats [...] Tant a les miniatures com als mosaics, la forma essencial de la ciutat no varia gaire d'una representació a una altra. Les còpies conservades d'un antic manuscrit il·luminat, el *Corpus Agrimensorum Romanorum*, demostren que la representació cristiana estàndard d'una ciutat era essencialment una continuació d'una convenció tardoromana. [...] La més important –i la de més bon reconèixer- de les esglésies constantinianes era la de l'Anàstasi, amb [...] la rotunda de la Resurrecció. [...] Sembla que no va ser fins al període carolingi que les convencions de la representació urbana es van començar a estendre a les representacions de la Jerusalem celestial. [...] No és estrany que trobem la Jerusalem celestial representada essencialment com ho havien estat les ciutats terrenals. L'ideograma urbà bàsic no havia canviat des del període anterior: un sistema de murs amb torres i menes que contenia alguns edificis més o menys distingibles. Però tot i el seu convencionalisme general, hi ha relacions específiques entre aquestes imatges primerenques de la Jerusalem celestial i la descripció continguda a l'Apocalipsi de Sant Joan” (RUSSELL 1994, 146-147).



Il·lustracions 172, 173 i 174. 172: Vaticà, lat 1339. Farfa, primera part del segle XI. / 173: Saltiri del comte Acadeu, cànons. Corpus Christi College, Cambridge, 272, f 154r. Reims, 883-884. / 174: evangelis de la Sainte-Chapelle, Cànons. BNF lat. 8851, f 9. Trèveris, c 984.



Il·lustracions 175 i 176 175: cànons. BNF, lat 10438, f 8v. Echternach, abans del 1072 (cf. Cànons, British Library, Harley 2821, f 8v. Echternach, 3r quart del s XI). 176: evangelis àrabs, Sant Lluç. Monestir de Santa Caterina, Sinai, Noves troballes àrabs, 14, f 24r. Sinai, c 859.

de vegades, la definició ideal d'un lloc. Els episodis s'ordenaven, sense focalitzacions especialment marcades: el més semblant a un centre és la cara o el fermall de Vasti a Rodes III 97, que no és de l'arquitectura. Les elaboracions matemàtiques de Boeci es manejaven extensament. Quantitat, qualitat, posició i lloc: aquest és ara el nostre programa; "el lloc [i d'altres categories] no són accessibles a cap sentit corporal, mentre que la quantitat i la qualitat, la posició [i també d'altres], quan s'ajunten i constitueixen la matèria [...] són percebudes normalment pels sentits corporals":^{XCII} en començarem l'execució per la banda sensible, i aquí per la mesurable.



Il·lustracions 177 i 178. 177: evangelis de Bernward. Hildesheim, 1011-1022 / 178: Codex aureus epternacensis, Echternach, 1030-1050. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 156 142, f 54v, c1031.



Il·lustració 179: Jerusalem al mosaic de l'església de Sant Jordi de Madaba, segle VI.

Notes finals de les pàgines 62-101.

^I Entre el 816 i el 830 (JACOBSEN 2 1992, 322); entre el 817 i el 819 (ZENNER 2 2003, 2); cap al 820 (HORN 1973) i (CAMPS i al 1999, 352); entre el 819 i el 826 (<http://www.stgallplan.org/en/>); cap al 830 (STALLEY 1999, 103-104).

^{II} Dedicatòria, sobre el mateix suport que la planta (HORN 2 i BORN 1979); però quan ho traduïm només tenim al davant el resum de l'obra de Horn i Born de Lorna Price (PRICE 1982, i, 67).

^{III} (HORN 2 i BORN 1979, I, 112).

^{IV} (HORN 2 i BORN 1979, I, xxi); en el mateix sentit, (JACOBSEN 2 1992, 321-322).

^V (ADAMNAN 2 680c, I, II, 2)

^{VI} (HEITZ I 1963, 114-116).

^{VII} (CORBO 1981).

^{VIII} (NAREDI-RAINER 1994, 56).

^{IX} (O'LOUGHLIN I 1992)

^X (O'LOUGHLIN 2 1994).

^{XI} (O'LOUGHLIN 3 1996, 102-103).

^{XII} (GORMAN 2006, 29 i s). La voluntat de Gorman era sobretot la de proporcionar una edició correcta de les fonts.

^{XIII} (ADAMNAN 2 680c, I, II, 3-14)

^{XIV} (CORBO 1981, 51-54)

^{XV} (ADAMNAN 2 680c, I, II, 14)

^{XVI} (ADAMNAN 2 680c, I, XXII)

^{XVII} (MEEHAN 1958, 34).

^{XVIII} (DYGGVE 1941).

^{XIX} (FRANCOVICH 1970, 7).

^{XX} (FRANCOVICH 1970, 32).

^{XXI} (FRANCOVICH 1970, 37).

^{XXII} (FRANCOVICH 1970, 50-51).

^{XXIII} (UEBERWASSER 1951).

^{XXIV} (DUVAL 2 1965).

^{XXV} (DEICHMANN 7 1974, 143).

^{XXVI} (DEICHMANN 7 1974, 143).

^{XXVII} Ap 12, 1-16.

^{XXVIII} Ap 13, 1-8.

^{XXIX} Ap 6, 1-8.

^{XXX} De forma particularment clara a (MENTRÉ 4 1984).

^{XXXI} (BUNIM 1940, 4-6).

^{XXXII} (BUNIM 1940, 47).

^{XXXIII} (BUNIM 1940, 65).

^{XXXIV} (BUNIM 1940, 4-6).

^{XXXV} (MENTRÉ 4 1984, 154).

^{XXXVI} (CHRISTE 05 1979, 119); també Xavier Barral, en relació directa amb Christe: "una composició sintètica serà aquella que expressa en una sola imatge moltes dades, molts passatges, moltes idees, o una gran visió" (BARRAL I ALTET 2 1979, 188).

^{XXXVII} (DYGGVE 1941, 15).

^{XXXVIII} (DYGGVE 1941, 19).

^{XXXIX} (DYGGVE 1941, 5).

^{XL} (DUVAL 2 1965, 251 i n 66)

^{XLI} (UEBERWASSER 1951, 62).

^{XLII} (UEBERWASSER 1951, 65).

^{XLIII} (UEBERWASSER 1951, 65).

^{XLIV} (UEBERWASSER 1951, 62).

^{XLV} (UEBERWASSER 1951, 65).

^{XLVI} (UEBERWASSER 1951, 64-65).

^{XLVII} (ERIÚGENA Ib 862-866, 60).

^{XLVIII} (ERIÚGENA Ib 862-866, 64).

^{XLIX} (ERIÚGENA Ib 862-866, 62-64)

^L (ERIÚGENA Ib 862-866, 65-66).

^{LI} (ERIÚGENA Ib 862-866, 69).

^{LII} (LAMPL 1960-1961, 9).

^{LIII} (LAMPL 1960-1961, 10).

^{LIV} (DUVAL I 1960, 347).

^{LV} (DUVAL I 1960, 351-352).

^{LVI} (DUVAL 2 1965, 241)

^{LVII} (DUVAL 2 1965, 251-253).

^{LVIII} Per a la discussió sobre la datació, (SKUBISZEWSKI I 1985, 141-142)

^{LIX} (KRAUTHEIMER 2 1942, 14).

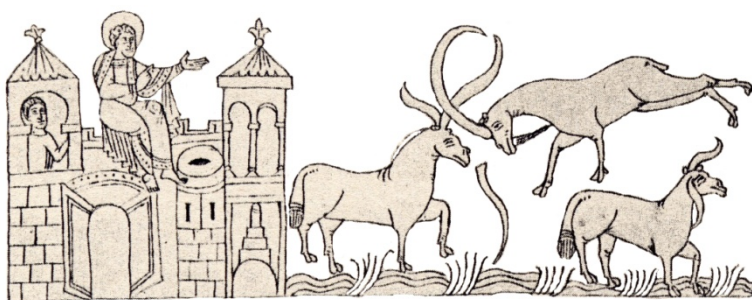
^{LX} (KRAUTHEIMER 2 1942, 13-14).

^{LXI} (KRAUTHEIMER 3 març 1942, 10-12).

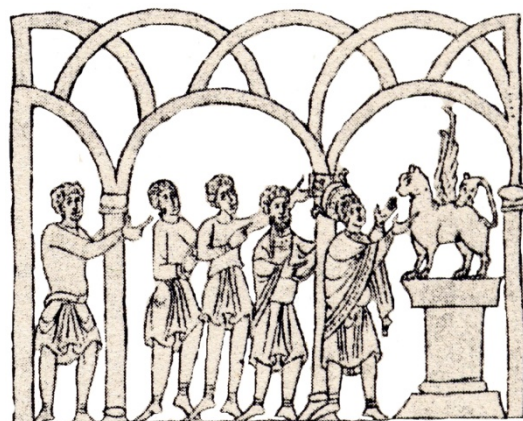
^{LXII} (KRAUTHEIMER 3 març 1942, 25).



Il·lustracions 180 i 181: biblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III. 180: f 19v. / 181: f 45.



Il·lustracions 182 i 183: biblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III. 182: f 66v. / 183: f 74v



Il·lustracions 184, 185 i 186: biblia de Rodes: París, BNF, lat. 6 III. 184: f 82 / 185: f 97v. / 186: f 143v.

- LXIII Quant a la data, Werner Jacobsen dona per segur l'interval que citem, i assenyala que podria ajustar-se més: 820-825 (JACOBSEN I 1988, 315).
- LXIV La data, de (JACOBSEN I 1988, 343).
- LXV Quant a la data d'inici del projecte, (HISCOCK I 2000, 159-166); la de consagració, de (HISCOCK 4 2003, 12-15) i també (MALONE abril 2000, 286). Altres datacions en altres fonts, sense variació significativa.
- LXVI (JACOBSEN I 1988, 347).
- LXVII A la Bibliothèque Nationale de France, París lat. 6; treballem a partir de les fotografies del web de la mateixa BNF, <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore> i de les reproduccions, de més bona qualitat, de (NEUß 2 1922).
- LXVIII A la Biblioteca apostolica vaticana, Vat. Lat. 5729; treballem a partir del facsímil (Les Bibles de Ripoll: Vaticà, lat. 5729 2002).
- LXIX (NEUß 2 1922, 78-79); tant al text com a la il·lustració, Neuß designa 109 aquest foli 129: ho hem corregit a la citació.
- LXX (ALCOY I PEDRÓS I 1987, 298).
- LXXI (MENTRÉ 3 1982, 111-112).
- LXXII (RONK-VAANDRAGER 1996).
- LXXIII (GOUSSET I 1974, 56).
- LXXIV (N. SCHNEIDER 1973, 41-42). Ronk-Vaandrager també descriu el dibuix (RONK-VAANDRAGER 1996).
- LXXV (FREEMAN 4 i MEYVAERT 2001, 129 i s).
- LXXVI (GRABAR 3 1982, 15).
- LXXVII (CHRISTE 06 1981, 176). Mentre no arriba aquest moment, les muralles són un lloc força transitat: “recorreu les muralles de Sion; / compteu les seves torres, / mireu les seves fortificacions, / resseguieu-ne els merlets” (Sal 48,13-14); “veig a la ciutat / violències i discòrdies; / nit i dia, per les muralles / hi ha qui fa la ronda, / i dins mateix de la ciutat / veig crims i males arts” (Sal 55); “Sobre les teves muralles, Jerusalem, / he posat sentinelles; / tot el dia i tota la nit / no han de callar mai” (Is 62,6).
- LXXVIII (TEODULF D'ORLEANS I c794, II.XXVIII).
- LXXIX v nota 160.
- LXXX (BOECI I c500, I,23,I).
- LXXXI (BOECI I c500, I,24,I).
- LXXXII (BOECI 2 500c, I,V); Boeci no admet l'octava i la quarta, 8:3, que Cassiodor sí que acceptava (COUSSEMAKER 1852, 9).
- LXXXIII (BOECI 2 500c, I,VII).
- LXXXIV (BOECI 2 500c, I,XVI).
- LXXXV (TCHERIKOVER I 1990, 260 i n 10); el manuscrit és l'exemplar de Vitruvi de la biblioteca de Schlettstadt que hem esmentat a la nota 126.
- LXXXVI (VERGNOLLE I 1985, 69).
- LXXXVII (VERGNOLLE I 1985, 65).
- LXXXVIII El catàleg de l'exposició *In the Beginning: Bibles Before the Year 1000* informa que el mateix evangeliari àrab conté un retrat de Sant Joan (M. P. BROWN 2006, 275).
- LXXXIX (TCHERIKOVER I 1990).
- XC (BADIA I HOMS 2 1990, 669).
- XCI (NEUß 2 1922, 106).
- XCII (ERIÚGENA Ib 862-866, I,36; p 69).